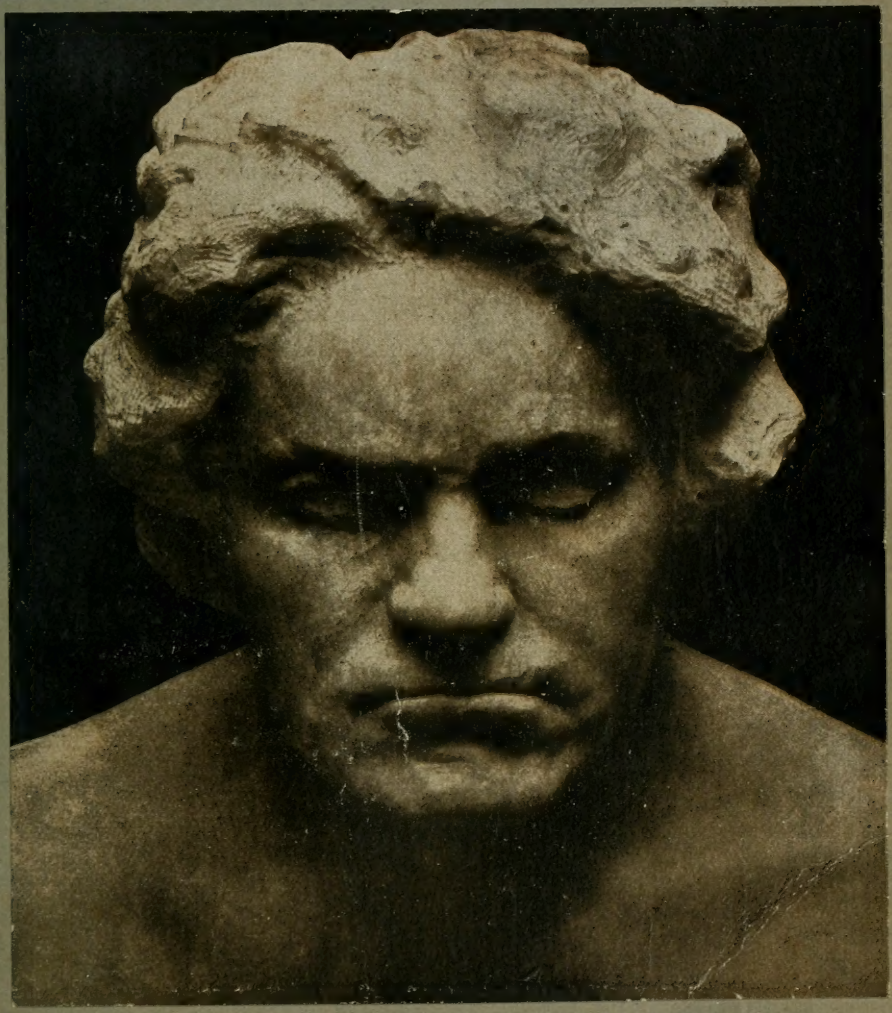
MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07195 325 1

Pfohl, Ferdinand
Beethoven

ML
410
B4P46

BEETHOVEN



Velhagen & Klasings Volksbücher Nr. 7

Umschlagbild: Beethovenkopf von dem Bildwerk von Prof. Max Klinger im Museum zu Leipzig. Photographie-Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

BEETHOVEN

VON

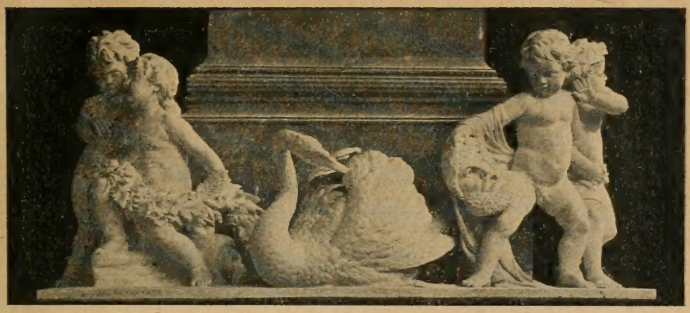
PROF. FERDINAND PFOHL

Mit 91 Abbildungen
und einem farbigen Umschlagbild

1922
Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing

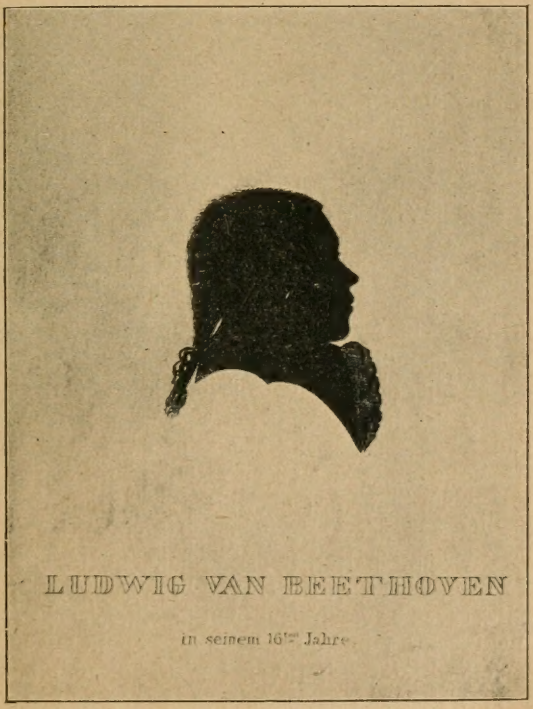
ML
410
B4P46

645066
2.11.56



Gruppe am Beethovendenkmal in Wien von Kaspar von Zumbusch

Beethoven ward im Lauf der Zeiten der gesamten musikalischen Kultur der Mittelpunkt, von dem es nach allen Seiten unseres künstlerischen Lebens hin tausendfältig ausstrahlt in unerschöpflichen Wellenzügen. Je weiter sich die Zeit von dem Erdenwirken dieses wunderbaren, mit tiefer Menschlichkeit geadelten Künstlers entfernt, desto höher und bergartig gewaltiger steigt sein Bild am klaren Horizont empor. Die Blicke einer Welt hängen an ihm, tausend Entzückungen wallen wie Opferrauch-arome auf den Altären, die ihm die Liebe und Verehrung der Menschen gebaut: ihm, dem die Musik einen so unerhört neuen, tiefen und reichen Inhalt verdankt, daß die anderen Künste in ihrer stolzen Selbständigkeit erstaunt aufhorchten und sich seiner Größe in sprechenden Symbolen einfügten, wie Ornamente am Sockel einer Bildsäule; daß die Philosophen an ihm grübel-



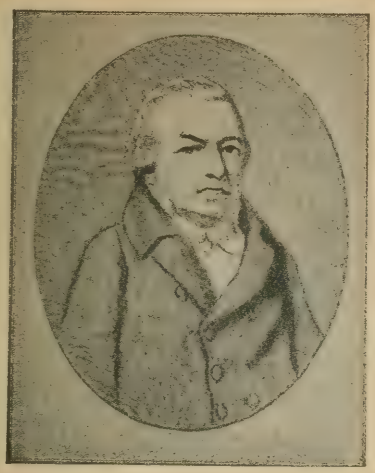
Schattenriß des 16jährigen Beethoven von Maler Neesen (ältestes bekanntes Beethovenbildnis, 1786). Aus dem Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (Zu Seite 15)

ten und wie Taucher in die Meerestiefen seines Wesens hinabstiegen, daß die gläubige Einfalt einen der Gottmenschen in ihm sich offenbarte, wie sie alle tausend Jahre einmal aufstehen, den ärmeren Brüdern zum Trost. Hans von Bülow, der große Beethovenapostel, ein Paulus für den neuen Glauben (ein Paulus, der niemals ein Saulus gewesen!), hat Beethoven den „inkarnierten Musikgottessohn" genannt. Die Himmel rühmen seine Ehre. Die Bedeutung Beethovens — nicht einmal die historisch-künstlerische, geschweige die geistig-ethische dieses in seiner Wahrhaftigkeit, in seiner geweihten Tragik und in seiner seelischen Naturkraft so erlöserisch gesteigerten Musikers — läßt sich nicht in wenigen Worten festhalten; etwa so, wie der Chemiker selbst die verschlungensten Molekularzusammenhänge eines Stoffes in klarer Formel darstellt. Nur der Name kann uns hier Formel sein; eine Formel freilich, die voll ist von Geheimnissen, an denen unsere Ahnungen tasten, eine Formel, die das wird ewig unerhellt bleiben. Kein Forscher wird der Natur dieses ihr wunderbarstes Geheimnis je entreißen, es mit Schrauben und Hebeln ihr abzwingen. Und wir, die Empfangenden, die Weltgemeinde des Künstlers, bedürfen auch der letzten Entschleierung tief verborgenen Werdens nicht. Uns genügt das Geschaffene des Künstlers: als Objekt betrachtet, Werk und Spiegelung einer genial bewegten Musikerseele, die Welt und Leben nicht mehr von außen, sondern von innen anschaut.

Ludwig van Beethovens Großvater, der kurfürstliche Hofkapellmeister Ludwig van Beethoven (1712—1773). Gemälde von Hofmaler Radoux in Bonn
(Zu Seite 10)

nur den einen, in seinen Werken greifbaren Teil seines Wesens faßbar ausdrückt. Wie die helle Halbkugel eines Gestirns, — eben nur so weit erforscht, als es sichtbar, — so leuchtet der Name Beethoven in unser künstlerisches Leben hinein mit dem Objekt seines Geschaffenen. Was dunkel ist an diesem Gestirn: seine Nachtseite, das Geheimnis des Schaffens selbst, die ersten seelischen Anfänge seiner Kunstschöpfungen, die Wurzeln dieser Kraft, dieser dämonischen Erscheinung,

Nicht die Zahl der Werke Beethovens überwältigt: Mozart hat in der knappen ihm gegönnten Zeit seines Schaffens und Wirkens das Vielfache der Werke Beethovens geleistet. (Er produzierte leicht und mühelos, ja in unbegreiflicher und verblüffender Schnelligkeit; Beethoven schwer, mühsam; als ob Granit keimen wollte, so langsam wuchs und löste sich ihm sein Werk aus dem Mutterschoß der Seele und des musikalischen Zentralorgans ...) Das Überwältigende der Musik Beethovens und seiner Kunst wächst aus dem Wesen, aus Charakter und Geistigkeit hervor: es ist die Gewalt der Idee, das sittliche Pathos eines Mannes, von



Ludwig van Beethovens Vater (?), Johann van Beethoven, Tenorist der kurfürstlichen Kapelle (1739—1792) (Zu Seite 11)

Ludwig van Beethovens Mutter (?), Maria Magdalena van Beethoven, geb. Kewerich (1746—1787) (Zu Seite 11)

dem Goethe sagte: „Zusammengefaßter, energischer, inniger habe ich noch keinen Künstler gesehen." Ja, es ist schon die Anlage des Kunstwerkes, die Größe der Konzeption, der Willensakt und seine Kühnheit, die dieser Musik den Auftrieb, die bis dahin ungeahnte Höhenlinie und die fortreißende Gewalt des Ausdrucks gibt. Mit der Musik Beethovens zieht ein neues, höchst bedeutsames Element in die instrumentale Kunst ein: das Subjektive als Niederschlag der bewußt schaffenden Persönlichkeit, die sich in ihrer Unabhängigkeit von Mode und Konvention gegen die Welt abgrenzt, die sich zur vollen Freiheit ihrer Kräfte, ihrer Weltanschauung durchgerungen und in dieser selbstgewonnenen Freiheit an den Siegfried erinnert, der sich sein Schwert selbst schmiedet. Beethovens gesamte Entwicklung zeigt von den Jahren erster Frühreife an dies bewußte Einbiegen auf den schmalen Weg, der in das Land dieser bürgerlichen, persönlichen, sittlichen und künstlerischen Freiheit führt. Schon in Äußerlichkeiten und Nebensächlichkeiten kündigt sich sein Bedürfnis nach individueller Lebensführung an, ein innerer, mit den Jahren immer mehr gesteigerter Hang, nach dem Gesetz der eigenen Natur zu leben, seine Persönlichkeit gegenüber allen Hemmungen zu betonen, eifersüchtig das keinerlei Rücksichten unterzuordnende Recht dieser seiner Persönlichkeit zu wahren, Anempfindung und Anähnelung des Fremden von sich abzuwehren. Mozart und Haydn fügten sich der Mode ihrer Zeit willenlos: sie trugen Perücken und Haarbeutel. Der junge Beethoven dagegen betrat die Paläste und Glanzräume des Wiener Hochadels, wo man streng auf die Pflege gesellschaftlicher Formen sah, mit seinem natürlichen Haar, das in wilder Naturpracht um sein pocken-

narbiges Gesicht wirrte. Er wagte es also, nur weil es ihm so gefiel, eine Vorschrift des gesellschaftlichen Verkehrs, deren bindender Kraft unbedingt zu gehorchen selbstverständliche Voraussetzung war, einfach als unverbindlich für sich und seine eigene Person zu betrachten und sich über sie hinwegzusetzen. Er, der ganz Innerlichkeit und Innenleben war, achtete das Äußerliche gering; und ohne Revolutionär zu sein, der die historisch gewordenen Formen des Lebens, der Gesellschaft laut verneinte, nahm er für sich einzig die Freiheit in Anspruch, sich sein Leben nach eigenem Gutdünken einzurichten und das Modische zu verachten oder es nur so weit zu dulden, als es sein Belieben erlaubte; er, der am Ende seines Künstlerschaffens, und noch immer getreu jener Empfindung, die in jenem hervorstechenden Zug seiner Wiener Jugendzeit wirksam gewesen, — die Worte sang von der Mode, die höhere Lebenskräfte „frech geteilt". Vieles von dem, was in der Lebenshaltung Beethovens und im Verhältnis zu seinen Freunden als seltsam, absonderlich, eigengängerisch, als wunderlich und abstoßend, als unwirsche und unberechenbare Launenhaftigkeit hervortritt, läßt sich, soweit es nicht als üble, aber verzeihliche Nachwirkung seinem Gehörleiden entstammte, auf diesen Drang zurückführen, sich die unbeschränkte Freiheit der Persönlichkeit, sich Ungebundenheit und Unabhängigkeit selbst von der Liebe und Güte treuester Freunde und Verehrer, zu erhalten. Selbstbewußtsein, Stolz, Künstlerwürde waren die Verbündeten dieses den ganzen Menschen und den ganzen Künstler Beethoven erfüllenden Freiheitstriebes, der sich in der Weltanschauung Beethovens und in seiner Instrumentalmusik, in den Symphonien und im Fidelio zu einem ethischen Ideal vergeistigte und verklärte.

Der subjektive Ausdruck seiner Musik wurzelt in den sittlichen Kräften des Freiheitsgedankens und der reinen Geistigkeit: diese als Verneinung der Erotik und der sexuellen Sinnlichkeit, die auch in ihren feinsten und poesievollsten Färbungen der Musik Beethovens ganz wesensfremd bleibt und ihr so die ewige Jugend des lebensvoll Geistigen sichert. Seine erste und zugleich seine stärkste und machtvollste Ausprägung findet diese ursprüngliche Subjektivität in der Eroika, der ersten und stärksten suggestiven Symphonie, die ebenso dem konservativen Musiker Beethoven angehört, der an überlieferte Formen anknüpft, wie sie als kühnste Tat schöpferischer Urkraft aus der dämonischen Seele Beethovens springt; jener Seele, die göttlicher Inspirationen und überirdischer Kraft teilhaft, in Tragik und Humor, in Lust und Leid zur tiefsten Menschlichkeit sich weitet und die in allen Äußerungen des Menschlichen immer in einer Sphäre gewaltiger Spannung und Steigerung sich bewegt, einer inneren Handlung folgt. In einzelnen Werken, wie den Ouvertüren Coriolan und Egmont, ist es eine Tragödie, in den Leonorendichtungen ein ergreifendes Drama mit Peripetie, Katastrophe und moralischen Siegen, das die höhere Wirklichkeit des Unkörperlichen, des rein Geistigen, Zeitlosen, allgemein Menschlichen und allgemein Gültigen vom Genie Beethovens empfängt. Daß Beethoven von poetischen Vorstellungen und inneren Gesichten ausging, von blitzartig erhelltem Schauen, kann,

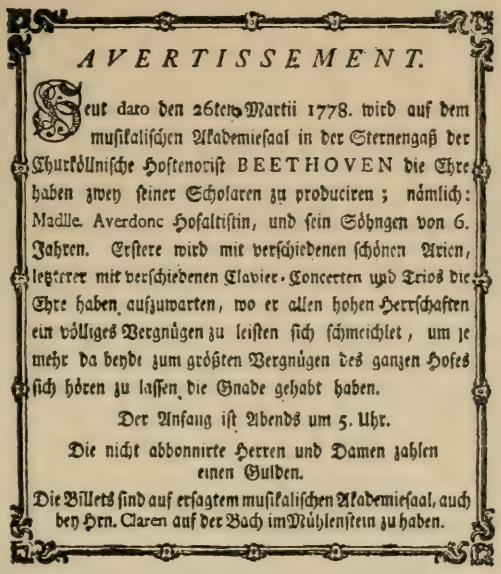
Beethovens Geburtshaus in Bonn, Bonngasse Nr. 20 (Gartenseite). Nach einer Radierung von Hugo Ulbrich im Verlag von Alfred Kröner in Leipzig (Zu Seite 12)

mag es sich auch nicht in allem und jedem seiner Werke handgreiflich nachweisen lassen, nicht bezweifelt werden. Der Ausdruck seiner Musik, die Übertragbarkeit ihrer seelischen und musikalischen Energie, — und die Musik ist Beethoven immer in seinen großen Werken „seelische Energie", — beweist es: sie fesseln, erregen uns, wühlen uns auf nach dem physikalischen Gesetz der gleichschwingenden Saiten, das auch für die Welt des Seelischen gilt. Aber auch mit dem unwiderstehlichen Zwang des Notwendigen, des Elementaren, des logischen Geschehens. Das gilt in erster Linie von den neun Symphonien, diesen neun Gestirnen eines Weltenschöpfers. In ihrem Doppelwert als repräsentativ öffentliche und als festliche, als dionysische Kunst, in ihrem dramatischen Kräftespiel, in ihrem Reichtum an Ideen und Empfindung, in ihrem Enthusiasmus und Schwung, in der Pracht ihres Klanges, in der Monumentalität ihrer Form, in ihrem blitzenden Geist, ihrer Kühnheit und Originalität bedeuten sie den stolzesten Besitz der gesamten Tonkunst. Neun Kronen! Dazu das Violinkonzert, die Klavierkonzerte. Die Chorwerke. Die Missa solemnis; die Welt seiner wunderbaren Kammermusik, die Sonaten, die Lieder. Die letzten Quartette, die uns bis an den Rand seines Wesens führen, bis an die mystische Grenzlinie, in der das Licht seines Sterns mit kosmischer Dämmerung sich mischt, bis zu dem Punkt, von dem aus flugstarken Seelen mit feinen Tastorganen und nervösen Fühlern eine wogend nachtdunkle, mit intensivstem Leben erfüllte Welt sich auftut und die Schauer des Unbekannten wehen. Schätze von unausdenkbarem Wert, die wir heute nicht mehr entbehren können. Unsere Konzerte, unser Leben ohne Beethoven, — man mag es nicht ausdenken! Beethoven aus unserem künstlerischen Leben auszuschalten, bleibt selbst in seiner Unmöglichkeit noch ein Gedanke, der schaudern macht. In der Zeit problematischer Symphonien und grotesker, nahezu antimusikalischer Instrumentalexperimente, in einer Zeit raffiniert verfeinerter Technik und gebrochener Schöpferkraft, wirken die Beethovenschen Symphonien, wirkt die Beethovensche Musik wie ein Urquell aller Musik, wie ein Jungbrunnen; insbesondere uns Deutschen ist sie das. Alten und Jungen bedeutet sie die schönste und reinste Art des deutschen Idealismus, des deutschen Wesens edelste Offenbarung. Sie trifft uns mit einem Anhauch von Frische und Gesundheit, ihre Kraft erquickt und stärkt, ihr Pathos erhebt uns, ihre Tragik heiligt, ihr

Christian Gottlieb Neefe (1748 bis 1798), Beethovens Musiklehrer in Bonn. Stich von Chr. G. A. Liebe nach einer Zeichnung von Rosenberg. Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde
(Zu Seite 14)

Tiefsinn führt uns in verborgene Zusammenhänge von Mensch und Natur, von Seele und Schicksal; ihr stürmischer Enthusiasmus reißt uns fort, und in ihrem Humor empfangen wir uns selbst und zugleich das schöne Gleichgewicht des Menschen wieder, der sich von hohen Flügen zur Erde zurückfindet und in den Bezirken irdischer Freude landet. Irdischer Freude: Beethoven ist Lebensbejaher; als Mensch und Musiker Optimist, keinesfalls Pessimist. Schopenhauer und seine Philosophie des Lebenswehs würde Beethoven, der Schöpfer der schicksalsschweren und schicksalbezwingenden C-Moll-Symphonie, der Sänger der Neunten, abgelehnt haben. Aber er ist ein Optimist, der allen schweren Ernst des Lebens kennt und die Tragik, auch jene seines eigenpersönlichen Schicksals, überwunden hat. Er ist Sieger über das Leben. Und darum wirkt auch — auf dieser Grundlage des Tragischen, — sein Lachen und seine Heiterkeit, wo sie vom Unheimlichen und Leidenschaftlichen sich loslöst, groß und sieghaft und befreiend. Es ist das ganze sittlich gehobene, gesteigerte, zu höchster Fülle verdichtete Leben, das Beethoven in seiner Kunst gefangen und gebändigt, in sie hineingedrängt hat und das er, wie aufgestaute Wasser, bald in mächtigen Flutströmen und in brausender Naturgewalt gegen die festen Kaimauern seiner grandiosen Formen in wilder Brandung donnern läßt, bald in meerweiten, Himmel und Welt spiegelnden Flächen glättet, bald in zierlichen Spielen und anmutigen Humoren, vielleicht auch gelegentlich in den Wirbeln und derben Spritzern „titanischen" Übermuts seinem Willen dienstbar macht. „Titanisch" und „titanenhaft": das ist das eigentliche, das unvermeidliche Beethovenepitheton, vom Wesen dieses Musikers unzertrennlich, das im Hintergrund eines jeden auf Beethoven eingestellten Bewußtseins auf der Lauer liegt und wie ein Schauspieler, dessen Stichwort gefallen, aus den Kulissen auf die Szene springt.

Wenn wir bisher glauben durften, nicht den unsichtbaren, den für uns der dunklen Ewigkeit zugewendeten, kosmisch einsamen, sondern den taghellen, glänzenden, klaren, diesen sichtbaren und titanenhaften Beethoven so weit zu kennen und zu lieben, als es allgemein menschliche Kultur, musikalische Bildung und das Verhältnis des einzelnen zur Musik fordert, so lehrt jede gute, innerlich lebensvolle Aufführung Beethoven-



AVERTISSEMENT.

Heut dato den 26ten Martii 1778. wird auf dem musikalischen Akademiesaal in der Sternengaß der Churkölnische Hofstenorist BEETHOVEN die Ehre haben zwey seiner Scholaren zu produciren; nämlich: Madlle. Averdonc Hofaltistin, und sein Söhngen von 6. Jahren. Erstere wird mit verschiedenen schönen Arien, letzterer mit verschiedenen Claviee-Concerten und Trios die Ehre haben, aufzuwarten, wo er allen hohen Herrschaften ein völliges Vergnügen zu leisten sich schmeichlet, um je mehr da beyde zum größten Vergnügen des ganzen Hofes sich hören zu lassen, die Gnade gehabt haben.

Der Anfang ist Abends um 5. Uhr.

Die nicht abbonnirte Herren und Damen zahlen einen Gulden.

Die Billets sind auf ersagtem musikalischen Akademiesaal, auch bey Hrn. Claren auf der Bach im Mühlenstein zu haben.

Konzertzettel aus Köln vom 26. März 1778, das Auftreten des siebenjährigen Ludwig anzeigend (Zu Seite 13)

scher Instrumentalwerke, wie diese gewaltigen Schöpfungen, tiefsinnig und doch metaphysisch nicht belastet, über das erste Staunen und die erste Begeisterung an ihrer Größe und Wahrheit hinaus, dem Deutschen eine Notwendigkeit seines inneren Lebens geworden sind. Der Beethovenkult namentlich der Kriegsjahre — in denen Beethoven jeden einzelnen von uns zum Parakletor geworden ist, — hätte jedem andern Symphoniker verhängnisvoll werden müssen. Aber hier trat denn eine Wirkung ins Weite, eine seelische Bereicherung des ganzen Volkes offensichtlich zutage, die mit der Zahl der Aufführungen und mit der genauen Kenntnis der Symphonien stieg, die mit wahrhaft religiöser Weihe sich segnete. Sie machte das Beethovenwort wahr: Musik ist höhere Offenbarung als alle Weisheit und Philosophie. Das deutsche Volk erkannte in guten und schlimmen Zeiten in der Musik Beethovens seine eigene tönende Seele.

Kurfürst Maximilian Franz, Erzbischof von Köln (1756—1801) (Zu Seite 15)

⊠ ⊠ ⊠

„... Es ist Beethoven, von dem ich Dir jetzt sprechen will und bei dem ich der Welt und Deiner vergessen habe; ich bin zwar unmündig, aber ich irre darum nicht, wenn ich ausspreche (was jetzt vielleicht keiner versteht und glaubt): er schreite weit der Bildung der ganzen Menschheit voran, und ob wir ihn je einholen? — Ich zweifle; möge er nur leben, bis das gewaltige und erhabene Rätsel, was in seinem Geiste liegt, zu seiner höchsten Vollendung herangereift ist; ja, möge er sein höchstes Ziel erreichen, dann läßt er die Schlüssel zu einer himmlischen Erkenntnis in unsern Händen, die uns der wahren Seligkeit um eine Stufe näher rücken ...“

Die, die diese Zeilen im Mai des Jahres 1810 von Wien aus schrieb, war Bettina Brentano. Er, an den sie gerichtet waren und der sie las, war Goethe. Und von dem Künstler, dem sie galten, wollen auch wir sprechen: von ihm, von seinem Erdenleben und seiner Persönlichkeit, von seinem Künstlertum und von seiner Musik.

Ludwig van Beethoven war der Sproß eines flamländischen Geschlechtes, in dessen Reihen Weinhändler, Schneider und Musiker standen. Einer von ihnen, ein Sänger, wanderte aus, läßt sich in der kurfürstlichen Residenz Bonn nieder und bringt es bald zum Kammermusikus und zum Kapellmeister der kurfürstlichen Kapelle. Das war der Großvater Ludwig van Beethoven, ein vorzüglicher Künstler, der mit den Bezügen seiner Hofstellung noch den Gewinn verknüpfte, den ihm der neben seinem Amt betriebene Weinhandel abwarf. (Abb. S. 4.) Freilich, er hatte auch die Gefahren dieses Geschäftes zu tragen: seine Frau Josepha ergab sich dem Trunk und auch sein Sohn Johann verstand sich bereits früh, allzu

gut auf Weinproben und Pokulieren; und die ererbte Neigung trieb den ihr hemmungslos ergebenen und allmählich von ihr geknechteten Sohn unaufhaltsamem Verfall entgegen. Der Alte war eine Persönlichkeit; das war der Sohn keinesfalls. Ein haltloser Charakter, gehörte auch dieser Johann van Beethoven, wie sein Vater, als Sänger der Hofkapelle an. (Abb. S. 5.) Jener war Bassist, dieser Tenorist. Er heiratete, kaum und mit knappem Gehalt angestellt, 1767 die Witwe des Kammerdieners Laym: sie, diese Tochter des Hauptkochs zu Ehrenbreitenstein, Maria Magdalena Keverich, eine sanfte, fleißige, geschickte und ganz weibliche Frau, mit „ernsthaften Augen", wurde die Mutter des großen Musikers Ludwig van Beethoven, dessen Geburtstag merkwürdigerweise keine Urkunde feststellt. (Abb. S. 5.) Man weiß nur, daß Ludwig am 17. Dezember

Titelblatt der ersten (gedruckten) Komposition des elfjährigen Beethoven. Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde (Zu Seite 14)

1770 getauft wurde, nach katholischem Brauch einen oder zwei, auch drei Tage nach der Geburt. Sein Geburtshaus steht in der Bonngasse Nr. 20, das, hundert Jahre später, von einem Verein hoch gerichteter Beethovenverehrer in ein Beethovenmuseum verwandelt wurde: eine heilige Stätte der Erinnerung, der Reliquien, der Ehrfurcht, der Andacht. (Abb. S. 7 u. 111.)

Dort, in Bonn, wuchs der Knabe heran, der wegen seiner dunklen Hautfarbe der „Spagniol" genannt wurde. Er wie seine beiden jüngeren Brüder: Kaspar Anton Karl und Nikolaus Johannes litten unter den immer mißlicher sich gestaltenden, immer unaufhaltsamer vollständigem Ruin entgegentreibenden wirtschaftlichen Verhältnissen des Vaters, dessen „Saufschulden" alles redliche Bemühen, allen Fleiß und alle Hausfrauentüchtigkeit der bedauernswerten „Madame van Beethoven" zur Erfolglosigkeit verurteilte. Als die unglückliche Mutter nun gar noch von langwieriger Krankheit sich befallen sah, brach über die Familie die ganze Trivialität des Elends herein, die damit beginnt, daß altes Familiengut verkauft, entbehrliche und unentbehrliche Dinge verpfändet werden und die in Verarmung endet. Der häuslichen Freuden wurden dem Knaben wohl nicht allzu viele zuteil. Nur der Namens- und Geburtstag der Mutter, als Familienfest in besonderer Weise begangen, brachte dem kindlichen Gemüt Lichtblicke: da saß im prächtig geschmückten Zimmer, wo das Ölbild des Großvaters hing, unter einem Baldachin die Mutter im Mittelpunkt dieses seltsamen Notturno, das Vorabend und Nacht vor dem Geburtstag ausfüllte und mit „herrlicher" Musik, mit Schmausen, Trinken und Tanz zum heiteren Intermezzo für die ganze Nachbarschaft wurde. Daß man schließlich „auf bloßen Strümpfen tanzte, um im Hause keinen Tumult zu machen", wie sich ein Zeuge vernehmen läßt, scheint nicht recht glaubhaft, da man ja auf die Nachtruhe der Nachbarn Rücksicht zu nehmen nicht notwendig hatte. Sie feierten eben alle mit. Und das werden ja wohl auch die Hausgenossen getan haben.

Der Vater hatte die musikalische Begabung des kleinen Ludwig mit sicherem Blick erkannt und verknüpfte mit ihnen, noch in der frischen Erinnerung an die fabelhaften Leistungen des Wunderkindes Mozart, ausschweifende Zukunftshoffnungen auf die gleichen, vielleicht sogar noch größeren Erfolge seines Kindes, von denen er sich die Gesundung seiner zerrütteten Verhältnisse, ja Wohlhabenheit, Reichtum und Ehre versprechen zu dürfen glaubte. Er begann also frühzeitig mit einem Unterricht, dem es an Methode, an Liebe und Einsicht in die kaum erwachte Seele seines Kindes fehlte, des scheuen und eigenartigen Knaben, der noch so klein war, daß er auf einem Schemel stehen mußte, um nur die Tasten mit der Hand spielgerecht erreichen zu können. Daß der Vater, wenn er in der Nacht mit seinem Zechkumpan Pfeiffer berauscht nach Hause kam, das Kind aus dem Schlaf riß, es wach rüttelte und an das Klavier zwang, rückt die barbarische Pädagogik dieses Lehrers und das harte Herz dieses Vaters in grelles Licht. Aber der Erfolg gab dem wunderlichen Erzieher scheinbar recht: das gequälte Kind machte erstaunliche Fortschritte, seine technische Fertigkeit wuchs von Tag zu Tag

und mit ihr die Gabe der Improvisation, der freien Phantasie, die auf schöpferische Kräfte, auf noch unerschlossene Tiefen dieser jugendlichen Musikerseele einen Rückschluß gestattete. Neben dem Klavier hatte sich der kleine Pianist auch mit Bratsche und Violine zu beschäftigen; ein tüchtiger Lehrer, Rovantini, leitete seinen Geigenunterricht. Um Zugkraft und Publikumswirkung des also herangezüchteten Wunderkindes zu erproben, veranstaltete der Vater März 1778 eine musikalische „Akademie" in Köln. (Abb. S. 9.) („Academien" —: so nannte man damals alle Konzerte, deren Einnahmen dem Konzertgeber zuflossen.) Der kurkölnische Hoftenorist Johann van Beethoven „wird die Ehre haben, zwei seiner Scholaren zu produzieren, nämlich Mademoiselle Averdonc, Hofaltistin, und sein Söhngen von sechs Jahren". Der Vater machte also seinen Sohn aus Geschäftsrücksichten um zwei Jahre jünger und hielt diese Täuschung längere Zeit hindurch aufrecht, so daß selbst der zum Jüngling herangewachsene Ludwig über sein eigentliches Alter jahrelang im Unklaren blieb. In jener ersten Akademie hatte das „Söhngen" die Ehre, „mit verschiedenen Klavierkonzerten und Trios aufzuwarten; wo er allen hohen Herrschaften ein billiges Vergnügen zu leisten sich schmeichelt, um je mehr, da beide zum größten Vergnügen des ganzen Hofs sich hören zu lassen die Gnade gehabt haben ..." Aus dieser Anzeige ist zu ersehen, daß Ludwig bereits vor dem kurfürstlichen Hof als Klavierspieler mit Erfolg aufgetreten war. Er hatte dort Gönner gefunden: der Kurfürst und einflußreiche Persönlichkeiten des Hofs schenkten seiner Kunst und seiner Begabung Teilnahme. Und das war wichtig für den Knaben und seine nächste Zukunft, wichtiger jedenfalls als augenblickliche Konzerterfolge und wichtiger auch noch als die Konzertreise, die der Elfjährige (1781) unter sehr beschwerlichen Umständen zu Schiff in Begleitung der Mutter nach Holland unternahm, wo das glänzende Klavierspiel des Knaben zwar allgemeine Bewunderung, nicht aber, trotz mancher wertvollen Geschenke, den greifbaren Lohn fand, der dem Vater Sinn und Ziel der bittren Lehrjahre seines „Söhngens" gewesen war. „Die Holländer sind Pfennigfuchser. Ich werde Holland nie wieder besuchen" soll Beethoven von seinen Stammesgenossen gesagt haben. Und er hielt Wort. Den Unterricht des Knaben hatte inzwischen der schon genannte, begabte, aber leichtsinnige Tob. Friedr. Pfeiffer allein fortgesetzt, Tenorsänger einer Theatertruppe, die 1779 nach Bonn gekommen war. Er spielte vorzüglich Klavier und blies überdies Flöte. Lehrer und Schüler haben öfters gemeinsam musiziert. Dann blieben die Leute auf der Straße stehen und lobten die schöne Musik. Pfeiffers Flöte wirkte übrigens noch in späteren Jugendwerken Beethovens sympathisch nach. Die Orgel, das universale Rieseninstrument, zu dem sich der jugendliche

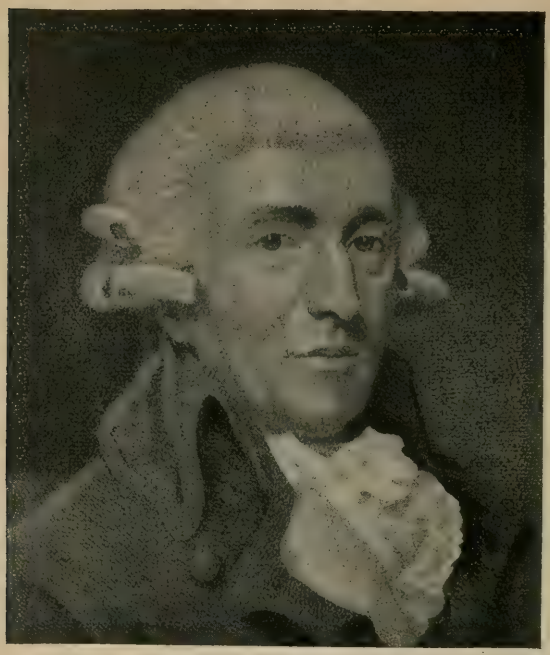
Schattenriß des Grafen Ferdinand Waldstein, Beethovens Freund und Gönner (1762 bis 1823). Aus Beethovens Stammbuch (Zu Seite 16, 20 u. 53)

Musikus aus innerem Drang hingezogen fühlte, lernte er genauer kennen durch die Unterweisung des alten Hoforganisten van den Eden. So unter der Hand lernte er auf der Orgelbank noch allerlei von dem Franziskanerpater Willibald Koch und machte sich im Orgelspiel „fest". Beethoven, der in der musikalischen Atmosphäre seines Elternhauses heranwuchs, vielfach mit den dort ein- und ausgehenden Musikern sich berührte und seinem eigentlichen Beruf mit Naturnotwendigkeit entgegenreifte, fand endlich in Christian Gottlieb Neefe den hochgebildeten, feinfühligen, pädagogisch-taktvollen Lehrer, dessen er dringend bedurfte, und der wesentlichsten Einfluß auf seine künstlerische Entwicklung gewinnen sollte. (Abb. S. 8.) Auch Neefe war mit einer reisenden Theatergesellschaft in Bonn vor Anker gegangen. Künstler von Ruf, gewandter Kapellmeister, ein begabter Komponist, der auch in der Geschichte des Liedes fortlebt, zudem noch ein geistreicher und belesener Schriftsteller, machte er Beethoven mit Joh. Sebastian Bachs Wohltemperiertem Klavier, mit den Sonaten Philipp Emanuel Bachs, mit Werken von Händel, Mozart, Haydn und Clementi bekannt; er erweitert und befestigt des Schülers mangelhafte und schwankende Kenntnisse in der musikalischen Theorie, im Generalbaß, in der Komposition. Selbst ein Musiker von geistigen und literarischen Bedürfnissen, eine philosophisch-religiöse Natur, die geistige Werte zu schätzen wußte, lenkt er Neigung, Instinkt und allmählich erwachendes Bewußtsein des jungen Künstlers wohltätig in seinem Sinne. Neefe, inzwischen zum Hoforganisten ernannt, veröffentlichte 1783 in Cramers „Magazin der Musik" einen Aufsatz, der als eines der wichtigsten Zeugnisse für die Leistungen des Zwölfjährigen zu gelten hat. Dort heißt es: „Er spielt sehr fertig und mit Kraft das Klavier, liest sehr gut vom Blatt und um alles in einem zu sagen: er spielt größtenteils das Wohltemperierte Klavier von J. S. Bach ... Dieses junge Genie verdiente Unterstützung, daß es reisen könnte. Er würde gewiß ein zweiter Wolfgang Amadeus Mozart werden, wenn er so fortschritte, wie er angefangen." Neefe ließ, um den Schüler aufzumuntern, Kompositionen Ludwigs in Mannheim stechen: „Variationen über einen Marsch." Ihnen folgten drei Klaviersonaten, mit einer schwülstigen und naturwidrigen Vorrede dem Kurfürsten gewidmet. Beethoven bezeichnete später die Variationen und die drei Sonaten als seine ersten (gedruckten) Werke. (Abb. S. 11.) Ihnen folgen andere Stücke. So auch ein „Arioso an einen Säugling". Baute sich die musikalische Bildung Beethovens unter der Führung Neefes erfreulich aus, so läßt sich nicht das Gleiche von seinem Schulwissen sagen, das hinter seinem Lerneifer beträchtlich zurückgeblieben war. Wohl lernte er in verschiedenen Schulen Bonns Lesen, Schreiben und Rechnen. Aber seine Rechtschreibung blieb Zeit seines Lebens ein ganz persönliches Problem, sein Rechnen eine fragwürdige und unsichere Kunst. Sein lateinischer Unterricht kam aus den Kinderschuhen nicht heraus. Weiter brachte er es in der französischen Sprache und noch weiter im Italienischen. Die Mängel seiner Kinderstube, deren Nachwirkung er mit durch sein ganzes Leben zu schleppen hatte, milderte der Umgang mit einigen gebildeten Familien Bonns, die sich gesellschaftliche Umgangs-

formen zu pflegen angelegen sein ließen. Das gilt insbesondere von der Familie des verstorbenen Hofrats von Breuning, wo drei Söhne und eine Tochter freund- und kameradschaftlich mit dem jungen, oft störrischen und finsteren Beethoven verkehrten, seinen verschütteten Humor, seinen jugendlichen Übermut, seine von der Not des Elternhauses unterdrückte Heiterkeit von allen Hemmungen zu befreien wußten. „Lorchen" von Breuning, später die Gattin seines „guten, lieben" Freundes Gerhard Wegeler (Abb. S. 26), unterrichtete er im Klavierspiel und von der prächtigen Frau von Breuning erfuhr er auch in der Form mancher verdienten Zurechtweisung liebevolle Förderung. Manchen Tag und manche Nacht verbrachte er in jenem Haus. Der Liebe und Freundschaft, die ihn in diesem Hause mit warmem Anhauch berührte, gedachte Beethoven noch in späten Jahren mit herzlicher Dankbarkeit.

Franz Ries (1755—1839), Musikdirektor der Hofkapelle in Bonn. Nach einer Originalzeichnung (für den Steindruck) von Schütter im Beethovenhaus zu Bonn (Zu Seite 17)

Die Not des Elternhauses drängte den Knaben vorzeitig zum Gelderwerb, trieb das Kind viel zu früh zum Brotverdienst, erzog ihn zu strengster Lebensauffassung und gewissenhafter Pflichterfüllung. Seine Leistungen im Orgelspiel und auf dem Klavier waren so bedeutend, daß sie des Knaben Anstellung in der Kirche und im Hoforchester rechtfertigten, das den Dienst im Theater und in der Kammer zu versehen und außerdem den Musikbedürfnissen der Hoffestlichkeiten zu genügen hatte. So wurde also der junge Beethoven mit elf Jahren Cembalist im Hoforchester, — die Wirkung der Sonatenwidmung an den Kurfürsten! — und mit dreizehn Jahren Organist mit einem Gehalt von 100 Talern. Er wächst in die musikalische Praxis hinein, lernt das Orchester, seine Eigenart und seine Wirkungen aus nächster Nähe kennen, an den Werken bedeutender Zeitgenossen und hervorragender Komponisten ergänzt er den Unterricht Neefes, schult und vertieft seine musikalischen Kenntnisse, befestigt sein Formengefühl, klärt seinen Geschmack. Das war für die Begabung dieses blutjungen Künstlers eine Schule von unübersehbarer Bedeutung. Auch sonst bereichert sich Beethoven an dem mannigfaltig regen und geistigen und künstlerischen Leben der kurfürstlichen Residenz, in die nach dem Tod des alten Kurfürsten 1784 ein neuer Herr einzog: Maximilian Franz, der jüngste Sohn der Kaiserin Maria Theresia (Abb. S. 10), musikalisch und musikliebend, dessen Freund



Joſef Haydn (1732—1809). Ausſchnitt aus dem Gemälde von John Hoppner. Stich von G. S. Facius (Zu Seite 18 u. 24)

und ſtändiger Gefährte, der junge Deutſchordensritter Graf von Waldſtein (Abb. S. 13) den jungen Beethoven bewunderte, mehr noch aber förderte, wo er nur konnte, ihm einen Flügel ſchenkte, ihm als Mäzen und Gönner, endlich als Freund hilfreich zur Seite ſtand. Seiner Fürſprache hatte Beethoven ebenſo die Ernennung zum Organiſten wie auch eine Reiſe nach Wien zu danken. Dieſe Reiſe unternahm Beethoven 1787, mit Empfehlungsbriefen des öſterreichiſchen Grafen Waldſtein verſehen, die ihm die Häuſer des Hochadels und vornehmer Familien öffneten. Auch den großen Meiſter Mozart (Abb. S. 17) beſuchte der junge Muſiker. Er ſpielte bei dieſer Gelegenheit, ungeſehen von einem kleinen, im Nebenzimmer verſammelten Kreis Mozartſcher Freunde, und machte auf den großen Meiſter mit ſeiner Kunſt der freien Phantaſie einen ſo ſtarken Eindruck, daß Mozart zu den Freunden ſagte: „Auf den habt acht, der wird einmal in der Welt von ſich reden machen." Bei Mozart zu ſtudieren, unter den Augen dieſes Meiſters ſich weiterzubilden, das war der Zweck der Wiener Sendung. Mozart gab auch dem jungen Beethoven einige Stunden. Aber der Unterricht fand ein jähes Ende: Ein Brief des Vaters war eingetroffen, der die lebensgefährliche Erkrankung der Mutter dem Sohne meldete. Beethoven rüſtete ſofort ſeine Abreiſe, eilte nach Bonn zurück, wo die ſanfte Dulderin wenige Wochen ſpäter, Juli 1787, der Schwindſucht erlag. „Sie war mir eine ſo gute, liebenswürdige Mutter, meine beſte Freundin. O, wer war glücklicher als ich, als ich noch den ſüßen Namen Mutter ausſprechen konnte, und er wurde gehört. Und wem kann ich ihn jetzt ſagen ...?" So klagt der trauernde Sohn. Er fühlt ſich angegriffen und fürchtete ſich vor der Krankheit, die das Leben der Mutter zerſtörte. Er iſt melancholiſch und hat faſt ein Recht es zu ſein: denn um die Wirtſchaft im Haus des Vaters iſt es trauriger denn je beſtellt. Des Vaters Trunkſucht wird zum öffentlichen Ärgernis und ſeine Entlaſſung aus dem Dienſt des Kurfürſten nur noch eine Frage der Zeit. Beethoven kam dem ſchimpflichen Ereignis zuvor und erbat die

Dienstenthebung des Vaters. Dem Verabschiedeten war die Hälfte seines Einkommens als Gnadengehalt bewilligt worden, die andere Hälfte floß dem Organistengehalt des jungen Beethoven zu, der nun nicht nur die Familie zu unterhalten, sondern auch noch die aufgelaufenen Schulden zu tilgen hatte. Er nahm diese Lasten unverzagt auf seine Schultern, in jungen Jahren bereits ein Beispiel opfermutiger Pflichterfüllung, einer starken moralischen Natur. „Ein schlechter Mann, der nicht zu sterben weiß, ich wußte es schon als Knabe von fünfzehn Jahren" — sagte später der Gereifte in der Erinnerung an jene schwere Zeit, in der ihm der Musikdirektor der Hofkapelle Franz Ries als echter Freund mit Rat und Tat treulich zur Seite stand. (Abb. S. 15.) Die Brüder Johann und Karl wurden praktischen Berufen zugeführt: Johann kam als Lehrling in die Hofapotheke seiner Vaterstadt, Karl wurde Musiker. Beide standen in ihrem menschlichen Gehalt tief unter ihrem ältesten Bruder, und von beiden sollte mancherlei Beunruhigung, Sorge und Kummer in das spätere Leben Beethovens hineinsickern.

Unter dem neuen Kurfürsten blühte das Theater. Im Jahre 1789 wurde das „Nationaltheater" eröffnet, das über eine Reihe vorzüglicher Darsteller — Sänger und Schauspieler, — und ebenso über ein ausgezeichnetes Opernorchester verfügte, das, eine Ausnahme von der Regel, die Bläsergruppe bereits durch Klarinetten vervollständigt hatte. Beethoven saß in diesem leistungsfähigen Orchester am Bratschenpult. Er wirkte als Bratschenspieler u. a. in Mozarts Opern Don Giovanni, Entführung und Figaro mit. Werke von Gluck, Dittersdorf, Grétry, Cimarosa, Benda umfassen nahezu den gesamten Opernspielplan der Zeit. Als Fastnachtsaufführung erschien auch ein „Ritterballett" auf der Szene, dessen Musik

Wolfgang Amadeus Mozart (1756—1791). Silberstiftzeichnung von Dorothea Stock (1789). Im Besitz der Musikbibliothek Peters in Leipzig
(Zu Seite 16)

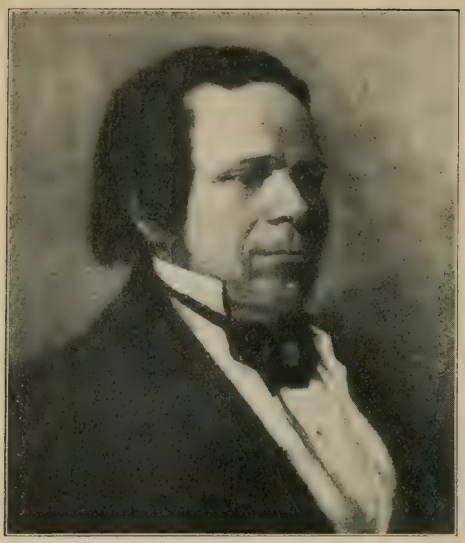
von Beethoven herstammte, wenn auch als ihr Schöpfer Graf Waldstein genannt worden war.

Im Jahre 1790 erschien ein hochberühmter Künstler als Gast des Kurfürsten in Bonn: Josef Haydn, der sich auf der Reise nach England befand. (Abb. S. 16.) Beethoven wurde die Ehre zuteil, dem gefeierten Meister vorgestellt zu werden: er hatte seine Aufmerksamkeit als Orgelspieler bei der festlichen Aufführung einer Haydnschen Messe erregt. Aber nicht diese Begegnung mit Haydn gab der Entwicklungsbahn seines Lebens und seiner Kunst die entscheidende Richtung. Das Schicksal Beethovens, das äußere und mit ihm das innere, wurde erst durch eine zweite Berührung mit Haydn bestimmt. Im Jahre 1792 kehrte Haydn, zu europäischem Ruhm gelangt, aus England und London zurück, wohin ihn ein Bonner, der Geiger, Impresario und Verleger Salomon zu reisen bewogen hatte,

Ansicht des Stephansdoms in Wien um das Jahr 1792. Nach einem zeitgenössischen Stich. Historisches Museum der Stadt Wien (Zu Seite 23)

der aus der Bonngasse wie Beethoven stammte und sich für den jungen Musiker interessierte. Beethoven durfte dem alten Meister einige seiner Arbeiten vorlegen, die als Urkunden einer schöpferischen Begabung von außerordentlicher Tragweite Haydns Aufmerksamkeit erregten und die Auszeichnung seines Lobes empfingen. Auch andere Ereignisse hatten wohltätig auf die Bonner Stellung Beethovens zurückgewirkt: so die Fahrt des kurfürstlichen Orchesters nach Mergentheim im Sommer 1791: sie wurde zu Schiff ausgeführt in rheinischer Heiterkeit und rheinischem Humor und brachte Beethoven als genialem Klavierspieler und bewunderungswürdigem Meister der freien Stegreifkunst glänzende Erfolge, die sein Selbstbewußtsein hoben, ohne es der Bescheidenheit zu entfremden. Dieses Klavierspiel und diese seine Kunst der Improvisation haben ihm vor allem einen hohen Rang im künstlerischen Leben Bonns angewiesen und gesichert. Dazu eine stattliche Reihe eigener Werke: Quartette und Kammermusik, zwei Kantaten, Lieder, Klavierwerke und sogar eine Symphonie: Zeugnisse einer jungen und starken Musikseele, die durch alle bitteren Erfahrungen einer traurigen Jugend nicht aufhörte, jung und gesund zu sein, ein Spiegelbild der rheinischen Landschaft und der klaren, rheinischen Natur. „Mein Vaterland, die schöne Gegend, ist mir noch immer so schön und so deutlich vor meinen Augen, als da ich Euch verließ —" schreibt Beethoven 1801. Beethoven hatte ihren Glanz in seiner Musik aufgefangen. Inzwischen war jenseits des Rheins die französische Revolution emporgeflammt und warf ihren Feuerschein auch nach Deutschland herüber. In dem aufgeklärten, freigeistigen Bonn, wo eine Universität die Aufgabe erfüllte, „die Menschen denken zu lehren, — das Entscheidende im Menschen!" — wie der geistreiche Kurfürst sagte; — wo eine freie Wissenschaft blühte und eine freie Kunst gepflegt wurde, begann man für die idealen Leitsätze der Revolution, für Menschenrechte und Menschenwürde zu schwärmen. Beethoven, er, der Schützling eines Fürsten, schlug sich auf die Seite der Revolution und bekannte freimütig seine republikanischen Neigungen, — das alte freiheitliche flämische Blut, das er von den Vätern ererbt, glühte in seinen Adern. Der Kurfürst, von dieser Neigung Beethovens unterrichtet, meinte gelassen: „Der junge Mann schwärmt; laßt ihn reifer werden, so ist er mehr als ihr." Diesen selben hochgemuten, vornehmen und geistig freien Fürsten hatte nun Graf Waldstein zu bewegen verstanden, den jungen Beethoven, diesen politischen Schwärmer, den genialen Musiker von unermeßlicher und unfaßbar reicher Phantasie zum zweitenmal nach Wien zu senden, um dort, in der ersten Musikstadt Deutschlands, an der Stätte alter Musikkultur in einer mit Musik durchtränkten Atmosphäre, zur Vollendung und zum Gipfel der Meisterschaft emporzusteigen. Der Sorge um das täg-

Kaiser Josef II. (1741 bis 1790). Miniatur von H. F. Füger aus dem Österreichischen Museum in Wien (Zu Seite 20)



Ignaz Schuppanzigh (1776—1830), Beethovens Geigenlehrer in Wien. Nach einem Gemälde von Joseph Danhauser im Beethovenhaus zu Bonn
(Zu Seite 25 u. 114)

liche Brot durch ein ausreichendes Stipendium enthoben, sollte Beethoven in Wien den Unterricht Joseph Haydns empfangen, des größten lebenden Tonmeisters seiner Zeit; und im persönlichen Meisterumgang alle Keime seiner Begabung entwickeln, zur Blüte bringen und alle seine Bildnerkraft zur höchsten Leistungsfähigkeit rüsten. Und Graf Waldstein schrieb in Beethovens Stammbuch am 29. Oktober 1792 die Worte: „Lieber Beethoven! Sie reisen itzt nach Wien zur Erfüllung Ihrer so lang bestrittenen Wünsche. Mozarts Genius trauert noch und beweint den Tod seines Zöglings. Bei dem unerschöpflichen Haydn fand er Zuflucht, aber keine Beschäftigung; durch ihn wünscht er noch einmal mit jemandem vereinigt zu werden. Durch ununterbrochenen Fleiß erhalten Sie: Mozarts Geist aus Haydns Händen. Ihr wahrer Freund Waldstein." Mozarts Geist aus Haydns Händen zu empfangen, das war freilich eine Unmöglichkeit. Denn Beethoven konnte doch eben nur mit seinem eigenen Geist er selbst, das heißt: Beethoven sein. Aber welche Achtung vor dem Genie, vor der Kunst, vor der Persönlichkeit, welche Idealität der Gesinnung spricht aus diesen Stammbuchzeilen! Am 2. November 1792 verließ Beethoven seine Vaterstadt Bonn, die ihm so vieles und so viel gegeben. Ein Wort warmen Dankes hallt zu seinem alten Lehrer Neefe hin: „Werde ich einst ein großer Mann, so haben auch Sie teil daran." Und Beethoven nimmt nach Wien nicht nur fertige Werke, sondern auch Pläne, Entwürfe, Einfälle und Keime neuer Schöpfungen mit. Als merkwürdigsten den Plan, Schillers Ode an die Freude zu komponieren.

Den abgeschlossenen Werken aus der Zeit, der nun vollendeten ersten Jugendperiode des noch triebhaften Beethovenschen Schaffens sei noch eine kurze Betrachtung gewidmet.

Unter ihnen dürfte als Bedeutendstes die lange unbekannt gebliebene Kantate aus dem Jahre 1790 zu gelten haben, die der junge Ludwig van Beethoven auf den Tod des Kaisers Josef II. (Abb. S. 19), des großen Menschenfreundes und Aufklärers seines mittelalterlich dunklen Österreich, geschrieben hat. Zeitlich steht in der nächsten Nachbarschaft der Trauerkantate eine andere, die die Thronbesteigung Leopolds verherrlicht, — eine kaum bedeutende Gelegenheitskomposition, über die, und das dürfte doch kein bloßer Zufall sein! — die Trauerkantate in ihrer musikalischen Bedeutung weit hinausragt. Das Werk wurde zur Zeit Beethovens, dem es eine glänzende Empfehlung an den Wiener Hof hätte sein können, merkwürdigerweise niemals aufgeführt; vielleicht darum, weil es

keinem Nachfolger süß in die Ohren klingt, wenn der Vorgänger allzusehr gepriesen wird. Und auch unsere Zeit, die nahe daran ist, jeden Wäschezettel Goethes wie eine Reliquie zu verehren, ist an diesem Werk, das Joh. Brahms einen „echten und ganzen Beethoven" genannt hat, achtlos vorübergegangen. Man kann die Vernachlässigung des bedeutenden Werkes begreifen, aber man kann sie nicht entschuldigen. Der Text der Kantate ist freilich ungenießbar. Ein Hofpoet, der Dichterling Averdonc, windet sich da, in Ehrfurcht ersterbend, in Gefühlskrämpfen und in gräßlichen Theaterphrasen: „Tot! Tot! Tot, stöhnt es durch die Nacht. Felsen, weinet es wieder, Und ihr Wogen des Meeres heulet es durch eure Tiefen: Tot ist unser großer Kaiser. Tot, ach tot..." Ein poetischer Begräbnispomp von unerträglicher Unnatur. Die Musik aber, die Beethoven in diesem ersten Chor niedergelegt hat, ist so stimmungsvoll, so ergreifend in ihren dunklen, umflorten Farben, in ihren schmerzlichen Akzenten so herzbewegend, daß es eine Ehrenpflicht für die musikalischen unter unseren modernen Dichtern wäre, hier der so bedeutenden und malerischen Musik Beethovens hilfreich die Hand zu bieten, ihr in einem neuen Text den würdigen Gefährten zu geben, sie von dem alten Phrasengestön endgültig zu befreien. Die glückliche Texterneuerung würde nichts Geringeres bedeuten, als ein neues Werk, das das moderne Chorkonzert mit der Trauerkantate Beethovens gewänne. Die Fidelio-Ahnungen, die den ersten großen Trauerchor umwittern, — mehr als einmal erinnert das Orchester an den Anfang der Kerkerszene! — steigern sich in einem spätern Satz („Da segnete Frieden") bis zum deutlichsten Anklingen. Die Oboe stimmt hier die gleiche herrliche Melodie an, die Beethoven in dem wundervollen, von Menschheitsliebe durchheiligten F-Dur-Sostenuto im Schluß seines Fidelio als Lebensader durch ein großartiges Ensemble führt. Die Ähnlichkeit der beiden Sätze, in ihrer Anlage, in Melodie, Stimmung und Instrumentation ist überraschend. Eine Baß-Arie im Händelschen Stil mit rollenden Koloraturen und ein sehr schönes Sopranrezitativ sind im Plan der Kantate weit mehr als bloße Füllung; man spürt hier den lebendigen Odem eines großen, merkwürdig gereiften Künstlers.

Eine Jugendsymphonie von Beethoven, nach ihrem Fundort „Jenaer Symphonie" genannt, war bis vor kurzem vollständig verschollen. Da fand Fritz Stein im Notenarchiv des „Akademischen Konzerts" in Jena, — einem der ältesten deutschen Konzertinstitute, — die Orchesterstimmen einer Symphonie, von denen eine die Bemerkung trug: „Par Louis van Beethoven". Und auf einer Violoncellstimme stand zu lesen: Symphonie von Bethoven. (Mit falscher Schreibweise des Namens.) Es ist ja bekannt, daß aus der Bonner und der ersten Wiener Zeit Beethovens mehrere größere Werke stammen, wie das Ritterballett, die Kaiserkantaten, Konzertfragmente und manches andere, Jugendarbeiten, die Beethoven selbst der Vergessenheit anheim fallen ließ. Mit Recht wies nun Fritz Stein auf die Tatsache hin, daß die meisterliche Arbeit und die glänzende Beherrschung der orchestraten Technik, wie sie die erste Symphonie Beethovens zeigt, — jene in C-Dur aus dem Jahre 1800, —

Johann Georg Albrechtsberger (1736—1809), Beethovens Lehrer in Wien. Nach einer Zeichnung von Heinrich E. von Wintter (1815) (Zu Seite 24)

Hofkapellmeister Antonio Salieri (1750—1825), Beethovens Lehrer in Wien. Nach einem Stich von Scheffner (Zu Seite 25 u. 60)

ohne vorbereitende Versuche, ohne gründliche Übungen und Erfahrungen im Orchestersatz kaum denkbar sein würden, daß man also irgend einen oder den andern Symphonieplan, irgendwelche praktische Vorarbeiten und Symphonievorläufer vor jener ersten Symphonie sicher voraussetzen dürfe. Er sieht nun in der von ihm in Jena entdeckten Symphonie — wohin sie durch einen Zufall und die Bedürfnisse des Collegium musicum verschlagen worden sein mag, — den zusammengefaßten Ausdruck aller dieser Symphoniepläne und orchestralen Studien, aller der Quellen, die das heranreifende Genie Beethovens tränkten, aller Einflüsse, die von Mozart und Haydn, von der Mannheimer Schule her, auf den Stil des jugendlichen Beethoven bestimmend einwirkten und die dieser Jugendsymphonie überdies die Bedeutung eines notwendigen und vermittelnden Gliedes zwischen der ersten Symphonie Beethovens und der Symphoniekunst Haydns und Mozarts geben. Man darf aus äußeren und inneren Gründen an die Echtheit der Jenaer Symphonie und an ihre Zugehörigkeit zu Beethoven glauben. Würde die Symphonie ohne Autornamen gespielt: nicht so leicht würde da jemand auf Beethoven als ihren Schöpfer raten. Fast alles an dieser Symphonie klingt nach Haydn und erinnert an Haydn; und doch könnte sie Haydn nicht geschrieben haben: es fehlt ihr der geniale Zug der Haydnschen Formenmeisterschaft und die Einheit des Haydnschen Stils. Sehr bezeichnend für diese Jugendarbeit Beethovens — an der eine ganze Anzahl prophetischer Momente und ex ungue leonem = Wendungen auf den künftigen Beethoven hinweisen, — fällt der zäsurenreiche Menuettcharakter ihrer Melodik auf; immer klingt sie wie ein Menuett, dessen rhythmischer Schluß künstlich verzögert wird und erst in ihrem beweglichen, und humoristisch sehr reizvollem Finale befreit sich ihr Fluß von den Fesseln der Tanzform; hier wird diese Musik leicht und sprühend, hier breitet sich glänzende Heiterkeit aus. Man wird dieser Jugendsymphonie keine übertriebene Bedeutung beimessen dürfen: sie ist ein Jugendwerk, durch Nachahmung leuchtender Vorbilder entstanden und sie bleibt unselbständig, weil sie über diese Vorbilder sich nicht erheben, sie nicht übertreffen kann. Aber liebenswürdig und freundlich, kraftvoll und klangschön zeigt uns die Jenaer Symphonie den jungen Beethoven, den Zwanzigjährigen, im hinreißenden Temperament seiner Natur.

So ließ also Beethoven die Vaterstadt, den Rhein und den Frohsinn dieses sagentiefen Stroms hinter sich. Nie sollte er sie wiedersehen, die Stätten seiner Kindheit. Und so zog er nach Wien: in kritischer Zeit, da vom Westen französische Heere sich zur deutschen Grenze hinwälzten, da deutsche Soldaten sich gegen die drohende Gefahr zu stemmen versuchten, da die Geister gärten und eine neue Zeit sich aus einer überreifen und morsch gewordenen alten Kultur hervorzudrängen schien. Von ihrem Atem bereits erfüllt, schwer von Zukunft, ohne ihrer Bürde

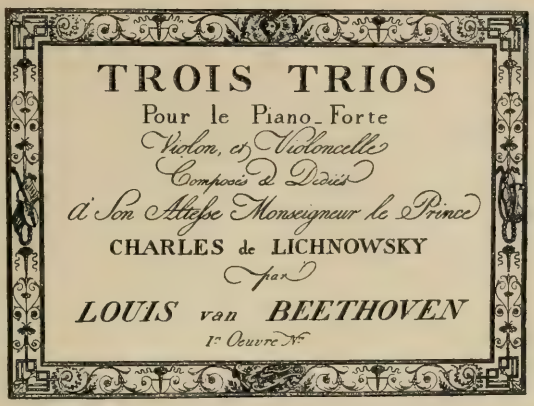
in seiner Jugendlichkeit sich bewußt zu werden, deutscher Patriot und dennoch schon zum Weltbürger vorherbestimmt von dem Wesen der Musik als einer überpersönlichen und übernationalen Kunst, in seiner freien rheinischen Tracht, mit der er seine Persönlichkeit betonte, kam Beethoven nach Wien, in die Stadt, die voll von Musik war, in der die Musik das kommunistisch allen, dem Arbeiter, dem Bürger, dem Hochadel zugeteilte Gut war, die Macht, die alle sozialen Schichten gleichmäßig durchdrang, hoch und niedrig als gemeinsames Band umschlingen konnte, in den Palästen des Adels, aber auch in vornehmen Bürgerhäusern mit leidenschaftlicher Hingabe gepflegt wurde. In den Kreisen dieser Wiener Aristokraten waren Hausorchester nichts außergewöhnliches, gehörten sogar zu jenen rühmlichen Liebhabereien der Esterhazy, Schwarzenberg, Lobkowitz, Morzin und anderer feudaler Familien, aus denen Musik und Musiker reichen Gewinn zogen. Man kennt die Fülle von Musik, die Haydn als Kapellmeister im Dienst Esterhazys für die Hauskapelle dieses Magnaten geschaffen hat. Der Musik zu pflegen galt diesen Kreisen als heilige Überlieferung, als schönes Vorrecht ihres Standes und als angenehme Pflicht, die ihnen Rang und Reichtum auferlegte. Aber auch in bürgerlichen Schichten war die Musik zu Hause, und wohlhabende Familien erfreuten sich an gehaltvoller Hausmusik und insbesondere an den feinen Freuden von Streichquartett und Kammermusik, die sie ganz besonders hegten und pflegten. In dieser singenden und klingenden Musikstadt mit ihren unbegrenzt reichen Mitteln, ihren großen Überlieferungen, dem Ruhm ihrer Meister und erlesener Künstler, dem Glanz ihrer Theater fand Beethoven nun den Boden, darin sich anzuwurzeln, die Umwelt, Antrieb und Gelegenheit, den aufgespeicherten Geist und das

Beethovens Gönner Fürst Karl Lichnowsky (1756—1814) (Zu Seite 26 u. 53)

lokale Temperament, seinem schöpferischen Genie starke Anreize und immer von neuem unwiderstehliche Impulse zuzuführen. Dazu den Hintergrund und die Weite einer anmutigen Natur, deren erquickende Wirkung auf Leib und Seele, deren Trost und Beruhigung, die sie ihm gewährte, Beethoven nach Wesen und Eigenart und nach den Eigengesetzen seiner Persönlichkeit nicht entbehren konnte.

In Wien im November 1792 angekommen, hat Beethoven zunächst die kleinen Unbequemlichkeiten zu überwinden, die jede Niederlassung in einer fremden Stadt und die Sorge um Wohnung, Einrichtung, Lebenshaltung mit sich bringt. Mit peinlicher Genauigkeit überwacht und bucht er seine Ausgaben. Er kennt den Wert des Geldes aus den traurigen Jahren leiblicher und seelischer Not her, in denen er in Bonn unter der Mißwirtschaft des Elternhauses litt, die ihm noch einmal in der Erinnerung lebendig geworden sein mögen, als ihn im Dezember 1792 die Botschaft vom Tod des Vaters traf. Der junge Künstler hatte inzwischen seinen theoretischen Unterricht bei Haydn, dem hoch berühmten Meister, begonnen, von dem die Wiener Musiker immer nur als „Papa Haydn" sprachen und den sie auch im persönlichen Verkehr „Papa" anredeten, mit einem Zärtlichkeitswort, dem jede leise Spur jener Duldung fehlt, wie sie etwa Altersgebrechen und leichter Greisenhaftigkeit gegenüber angebracht sein mag. „Papa": das war eine Respektsbezeichnung und eine Ehre für die, denen sie gestattet war. Haydn seinerseits nannte Beethoven den „Großmogul". Der Unterricht begann mit der Harmonielehre, also mit den Anfängen theoretischer Durchbildung und wandte sich dann dem Kontrapunkt zu: Beweis dafür, wie wenig zuverlässig und systematisch die Kenntnisse gewesen waren, die Beethoven aus der Bonner Lehrzeit mitgebracht hatte; aber auch Beweis für die urwüchsige Kraft dieser Begabung und für die Sicherheit des Instinktes, mit der Beethoven seine ersten größeren, noch in Bonn entstandenen Werke geschaffen hatte; Beweis auch für die natürliche Leichtigkeit, mit der ihm die Musik als Muttersprache seiner Begabung aus der Seele quoll. Mit acht Groschen ließ sich Haydn die Lektion bezahlen. Und der noble Schüler bewirtet den Meister des öfteren mit Kaffee. Nun wollte es der Zufall, daß eines Tages Johann Schenk, der Komponist des heiteren Singspiels „Der Dorfbarbier", — bei Gelegenheit eines Besuches — Theoriearbeiten Beethovens in die Hand nahm und in ihnen fehlerhafte Fortschreitungen entdeckte, die Haydn nicht angemerkt und nicht verbessert hatte. Beethoven, mißtrauisch geworden, nahm nun die ihm freundlichst und selbstlos gewährte Nachhilfe Schenks heimlich in Anspruch, von der Papa Haydn nichts erfahren durfte. Als dann Januar 1794 Haydn abermals nach England reiste, suchte Beethoven den Unterricht Albrechtsbergers (Abb. S. 21), eines strengen Kontrapunktisten, bei dem er Kontrapunkt, Kanon und Fuge studierte, mit dem Ergebnis, daß dieser Lehrer vor seinem Schüler Beethoven andere warnen konnte, weil dieser „nichts gelernt" habe; eine jener übertriebenen, haltlosen Behauptungen, in denen sich schulmeisterliche Pedanterie zuweilen gefällt. Beethoven hat sie durch seine Leistungen glänzend widerlegt. Für spitzfindige und mathe-

matische Kontrapunktik war in seiner unendlich lebendigen Ausdruckskunst kein Raum. Daß aber Beethoven auch die schwierigen Formen der Fuge beherrschte, beweisen zahlreiche Belegstücke aus allen Perioden seines Schaffens, vor allem insbesondere die Fugen, die er auf der Höhe seiner Reife schrieb. In seinen letzten Werken wendet er sich der Fugenform sogar mit ersichtlicher Vorliebe zu. In der neunten Symphonie, in den letzten Sonaten und Quartetten türmt er mit der Freiheit vollendeter Meisterschaft mächtige Fugensätze empor. Albrechtsbergernannte Beethoven einen „exaltierten musikalischen Freigeist" und bezeichnet mit diesem Wort treffend sein Verhältnis zu diesem Schüler. Daß Beethoven Bratsche spielte, wissen wir bereits von seiner Tätigkeit im Bonner Opernorchester her. Hier in Wien nimmt er auch noch Geigenstunden bei dem dicken Schuppanzigh (Abb. S. 20), einem ausgezeichneten Geiger, in dem er sich einen treuen Freund und ebenso treuen, begeisterten und werktätigen Anhänger seiner Musik gewann, der mit dem vorzüglichen, von ihm geführten Streichquartett im Laufe der Jahre alle oder fast alle Quartettschöpfungen und Violinkompositionen Beethovens aus der Taufe hob. Auch mit Horn und Klarinette befaßt sich Beethoven: der zukünftige Orchesterkomponist und der Schöpfer einer neuen Art der Instrumentation bereichert sich mit praktischen Kenntnissen. Und beim Hofkapellmeister Salieri (Abb. S. 22) studiert er italienische Gesangskomposition, Opernstil und Satztechnik der Singstimmen. Aber nicht genug mit der Fürsorge für Kunst und Beruf; auch nach einem Tanzlehrer hält er Ausschau, um für seinen gesellschaftlichen Verkehr sich mit Gewandtheit der Bewegung und Formenschliff ausgestattet zu wissen.



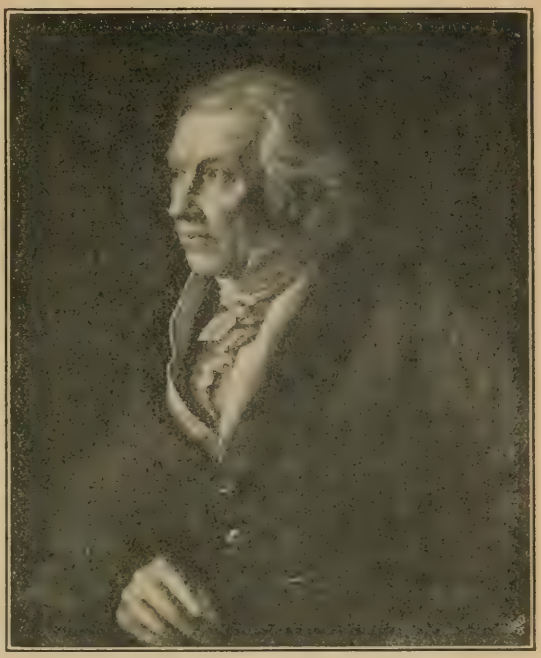
Titelblatt der drei Trios opus 1 vom Jahre 1795 (Zu Seite 28)

Die Empfehlungsbriefe seines Gönners Waldstein hatten inzwischen ihre Schuldigkeit getan: vornehme Häuser öffneten sich ihm um so bereitwilliger, als man das „van" seines Namens für ein Adelsprädikat hielt; ein Irrtum, der sich in späteren Jahren aufklärte: mit einem empfindlichen Stich für das Selbstbewußtsein Beethovens, eines Aristokraten des Geistes, des individuell Gehobenen, des Einmaligen. Denn dieses holländische „van" ist nichts anderes als eine Herkunftsbezeichnung. Eine Zeitlang führte Beethoven, der Republikaner, sogar eine Krone im Siegel. Adelig zu sein erschien ihm trotz aller Menschenrechte und revolutionären Schlagworte als Auszeichnung. So finden wir denn Beet-

Beethovens Freund Franz Gerhard Wegeler (1765 bis 1848) (Zu Seite 34 u. 44)

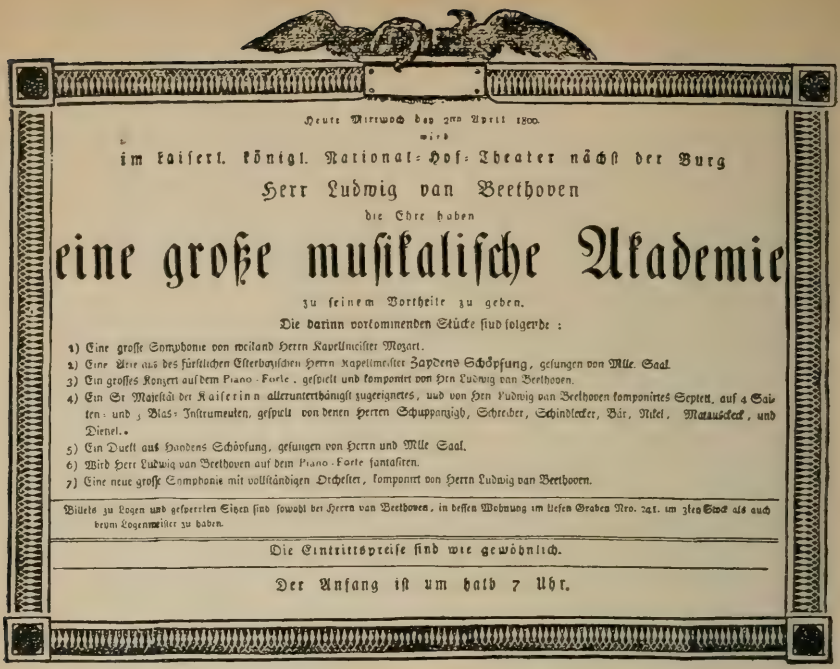
hoven in den vornehmsten Kreisen der Wiener Gesellschaft. Da ist es als einer der ersten zu nennen der Vorsteher der kaiserlichen Bibliothek, der Baron Gottfried van Swieten, der sich des jungen Musikers freundschaftlich annimmt. Ein Musikfreund und Musikenthusiast höherer Ordnung veranstaltete in seinem Haus Aufführungen sogar von Händelschen Oratorien, die er über alles bewunderte, von Werken Hasses und Bachs. Der junge Beethoven spielt immer wieder dem Unersättlichen „zum Abendsegen" Präludien und Fugen aus dem „Wohltemperierten Klavier" vor und mehr als einmal wird er eingeladen, „mit der Schlafhaube im Sack" zu kommen, also gerüstet, dort zu übernachten. Einer der feurigsten Bewunderer Beethovens war aber der Fürst Karl Lichnowsky (Abb. S. 23), dessen Gastfreundschaft und dessen zartsinnige Unterstützung und künstlerische Förderung Beethoven längere Zeit hindurch genoß und der als derjenige von den Freunden Beethovens gerühmt werden muß, der mit dem Glauben an das Genie des unerhört eigenartig Begabten ein volles wissendes Verständnis für die Persönlichkeit Beethovens und ihre Lebensbedingungen verband. Fürst Lobkowitz, Graf Brunswick, der Hofsekretär Nikolaus von Zmeskal — und durch sie mit dem ganzen Wiener Hochadel bekannt geworden, — gehörten bald zu den näheren Freunden des jungen „Meisters", wie er überall genannt wurde, seitdem er 1795 Ende März in einer musikalischen „Akademie" zum erstenmal als Klavierspieler mit größtem Eindruck in seinem C-Dur-Konzert op. 15 vor die Wiener Öffentlichkeit getreten war und Staunen und Bewunderung erregt hatte. So stark ist der subjektive Einschlag, ist Farbe und Ausdruck seines Klavierspiels, daß ihn die Wiener Pianisten sofort nachzuahmen beginnen und ihn, als den Unerreichbaren und Überlegenen, mit ihrer „Todfeindschaft" beehren, wofür sich Beethoven rächt, indem er durch besondere Schwierigkeiten seines Klaviersatzes den Nebenbuhlern Fallen stellt. Im selben Jahre 1795 übersiedeln auch die beiden Brüder: der schöne, dandyhafte Apotheker und der kleine, rothaarige, häßliche Musiker, nach Wien und wie der Kurfürst selbst, so floh auch Freund Wegeler, der Arzt und Professor der Geburtshilfe an der Bonner Universität, vor dem Anmarsch der Franzosen nach Wien, der deutschen und österreichischen Hauptstadt. Beethoven fühlte sich durch den außerordentlichen Erfolg

jener ersten Akademie, der sehr bald zahlreiche andere nachfolgen sollten, bewogen, ernstlich an die Laufbahn des Pianisten, des Virtuosen zu denken. In der Tat begibt er sich Anfang 1796 auf eine Konzertreise, die ihn nach Prag, Nürnberg (Dresden, Leipzig) und Berlin führt. In Berlin lernt er die vorzüglichsten Musiker, u. a. auch Zelter (Abb. S. 27), den Freund und musikalischen Berater Goethes kennen; er spielt mehrfach bei Hof; König Friedrich Wilhelm II. und Prinz Louis Ferdinand zeichnen ihn besonders aus, wünschen ihn dauernd an Berlin zu fesseln. Beide waren sehr musikalisch, der Prinz weit über den Durchschnitt begabt.



Karl Friedrich Zelter (1758—1832). Stich von Schüler nach einem Gemälde von Karl Begas (Zu Seite 27)

Der König verehrte ihm eine goldene, mit Louisdors gefüllte Dose und Beethoven bemerkte mit Genugtuung: „Keine gewöhnliche Dose, sondern eine von der Art, wie sie den Gesandten wohl gegeben werde." Beethoven kennt ihren und kennt seinen Wert. In der Singakademie fesselt Beethoven seine Zuhörer mit einer seiner fabelhaften Klavierphantasien, deren Eigenart und deren Zauber Karl Czerny zu beschreiben versuchte: „Seine Improvisation war im höchsten Grade brillant und staunenswert. In welcher Gesellschaft er sich auch befinden mochte, er verstand es, einen solchen Eindruck auf jeden Hörer hervorzubringen, daß häufig kein Auge trocken blieb, während manche in lautes Weinen ausbrachen. Denn es war etwas Wunderbares in seinem Ausdruck noch außer der Schönheit und Originalität seiner Ideen und der geistreichen Art, wie er dieselben zur Darstellung brachte. Wenn er eine Improvisation dieser Art beendet hatte, konnte er in lautes Lachen ausbrechen und seine Zuhörer über die Bewegung, die er ihnen verursacht, verspotten. ‚Ihr seid Narren!' sagte er oft. Zuweilen fühlte er sich sogar verletzt durch diese Teilnahme ..." So groß war der Zauber seiner Stegreifkunst, daß in Wien Gräfinnen auf den Knien ihn anflehten zu spielen. Improvisieren war in jener Zeit eine ebenso geschätzte wie allgemeiner gepflegte Kunst aller bedeutenden Klavierspieler, die sich nicht selten zu Wettkämpfen in dieser edlen Kunst herausforderten, um sich gegenseitig tüchtig



Heute Mittwoch den 2ten April 1800.
wird
im kaiserl. königl. National-Hof-Theater nächst der Burg
Herr Ludwig van Beethoven
die Ehre haben
eine große musikalische Akademie
zu seinem Vortheile zu geben.
Die darinn vorkommenden Stücke sind folgende:

1) Eine grosse Symphonie von weiland Herrn Kapellmeister Mozart.
2) Eine Arie aus des fürstlichen Esterhazischen Herrn Kapellmeister Haydens Schöpfung, gesungen von Mlle. Saal.
3) Ein grosses Konzert auf dem Piano-Forte, gespielt und komponirt von Hrn Ludwig van Beethoven.
4) Ein Sr Majestät der Kaiserinn allerunterthänigst zugeeignetes, und von Hrn Ludwig van Beethoven komponirtes Septett, auf 4 Saiten- und 3 Blas-Instrumenten, gespielt von denen Herren Schuppanzigh, Schreiber, Schindlecker, Bär, Nikel, Matauschek, und Dienel.
5) Ein Duett aus Haydens Schöpfung, gesungen von Herrn und Mlle Saal.
6) Wird Herr Ludwig van Beethoven auf dem Piano-Forte fantasiren.
7) Eine neue große Symphonie mit vollständigen Orchester, komponirt von Herrn Ludwig van Beethoven.

Billets zu Logen und gesperrten Sitzen sind sowohl bei Herrn van Beethoven, in dessen Wohnung im tiefen Graben Nro. 241. im 3ten Stock als auch beym Logenmeister zu haben.

Die Eintrittspreise sind wie gewöhnlich.

Der Anfang ist um halb 7 Uhr.

Ankündigung von Beethovens Akademie: 2. April 1800 in Wien

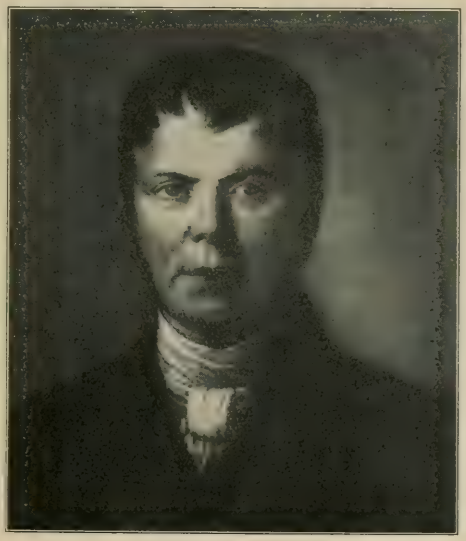
„zu verarbeiten". Auch Beethoven hat zahlreiche Klavierturniere dieser Art siegreich ausgefochten. In Berlin kränkte er den eleganten Klavierspieler Himmel, der eine halbe Stunde lang vor ihm phantasiert hatte, indem er ihn frug: „Nun, wann fangen Sie denn einmal ordentlich an?" Der Beleidigte band dafür dem in solchen Dingen leichtgläubigen Beethoven das Märchen auf von der neuesten Berliner Erfindung, einer Lampe für Blinde. Ob sich nun Beethoven wirklich bemüht hat, eine solche Wunderlampe zu erhalten, ist gleichgültig. Jedenfalls hatte er die Sache ernst genommen und darüber mancherlei Spott zu ertragen.

An den aus Bonn mitgebrachten Werken und Entwürfen hatte Beethoven „die große Revue vorgenommen," durchgefeilt, umgearbeitet. Und neue Werke waren hinzugekommen. 1795 erschien auf „Suscription", sein op. 1: die drei Klaviertrios, mit denen sich Beethoven sofort in die erste Reihe der Tonsetzer seiner Zeit stellte und mit einem Schlag ein berühmter Komponist wurde. (Abb. S. 25.) Honorar und die Druckkosten hatte ohne Wissen Beethovens der Fürst Lichnowsky aus seiner Tasche bezahlt. 1796 folgten diesem genialen op. 1 die ersten Klaviersonaten op. 2, die Beethoven seinem Lehrer Haydn in schuldiger Dankbarkeit widmete. In ihnen, insbesondere in der F-Moll-Sonate wirken sehr deutlich die Einflüsse der Mannheimer Schule nach, mit deren Meistern und Werken ja Beethoven in Bonn sich bekannt und vertraut gemacht hatte. Das Hauptthema des ersten Satzes der F-Moll-Sonate, aus einem aufsteigenden Dreiklangsmotiv hervorgewachsen, hat Beethoven ganz jenen bei den Mannheimern beliebten Themen nachgebildet, die ihren malerischen Namen „Mannheimer Raketen" mit Recht tragen. Sie erinnern in der Tat an die Flugbahn der Rakete; steil steigen sie empor, verweilen auf ihrem Gipfelpunkt einen Augenblick, „platzen," zerstieben, leuchten in Funken und schwebendem Glanz. Beethoven liebte diese Art von akkordischer Themenbildung. Sie kehrt über die Jugendwerke hinaus auch in den Schöpfungen seiner höheren Reifeperiode wieder: in Sonaten, Symphonien, Kammermusik. Die Sonaten Beethovens entwickeln sich aus neutralen Anfängen und aus der schon in der Natur begründeten Nachahmung vorhandener Muster zu den persönlichkeitsstarken

Schöpfungen dieses subjektivsten Künstlers. Jene frühe F-Moll-Sonate weist schon besondere Züge auf: kein anderer als Beethoven kann sie geschrieben haben. Auf den dichterischen Stimmungsgehalt des Adagio mag besonders hingewiesen werden. Es entstand aus einer Jugendarbeit. Seine klagende Melodie und ihren Sinn verdeutlichte Beethoven, indem er ihn in empfindsamen Versen und melodramatischen Worten im Odenstil der Zeit festhielt: „Mein Glück ist entflohen — meine Ruhe dahin ... komm, o Tod, komm, o Retter, komm, o Freund ... usw. Also: Lied und Arie ohne Worte, lyrische Programmusik. Das eigentlich Neue und Packende ihrer Tonsprache und ihres Temperaments spricht diese Sonate aber in ihrem Prestofinale aus: einem Satz, den ein ungeheuer knapper Zyklopenrhythmus, leidenschaftlich düster-trotziges Vorwärtsdrängen und ein breit singendes Gesangsthema in Gegensätze gliedert, von einer Spannung und einer Dramatik des Charakters, für die in der Sonatenkomposition vor Beethoven keine Vorbilder vorhanden waren.

Die C-Dur-Sonate op. 2 — ein Hauptstück unter den Studiersonaten unserer Musikschulen, — gehört zur Gruppe der Spielmusik. Ein Werk von frischer und heiterer Jugendlichkeit. Das Seitenthema des ersten Allegro (ausnahmsweise G-Moll) fordert einen Tropfen Empfindsamkeit und elegischer Anmut. Die Wahl der Tonart G-Moll ist hier schon etwas Ungewöhnliches, und daß die melodische Bildung dieses Themas deutlich auf Mozart und auf dieses Meisters G-Moll-Symphonie zurückweist, läßt fast an eine besondere Absicht Beethovens glauben. Ein Adagio im Charakter himmlischer Ruhe singt im weichsten Klang dahin, nahezu barsch durchbrochen von der Überleitung zum Seitensatz. Das Scherzo vermurmelt in einem Pianissimoausklang, und das Finale belebt eine zugleich zierliche und kraftvolle Grazie.

Das Streichtrio Es-Dur op. 3, liebenswürdig und gesunde Musik, in der zeitlichen Nachbarschaft der ersten Klavier-Sonaten entstanden, enthält sechs teils kurz gefaßte, teils länger entwickelte Sätze, deren Tonsprache im allgemeinen von dem musikalischen Konversationston jener Zeit bestimmt wird, in der Lexikon, Wortvorrat und Wendungen der Tonsetzer von Haydn und Mozart beeinflußt wurden. Indessen, auch der selbständige und echte Beethoven, kündigt sich auch in diesem Werk deutlich an: nicht nur in der meisterlichen Verwendung der drei Instrumente, denen der junge Komponist Klangwirkungen von erstaunlicher Fülle abgewinnt, — glaubt man doch an mehr als einer Stelle ein Quartett zu hören! —, sondern auch in der musikalischen Erfindung spricht in einzelnen eigenen Wendungen vernehmlich und unzweifelhaft ein selbständiger Künstler. Und die verschleierten Takte, die, wahre Seelenrätsel, im ersten Satz am Ende der Durchführung stehen, gehören zu den Intimitäten Beethovens. Und auch das anmutige Trio (im ersten Menuett) mit dem Pizzikatobaß, ist Eigentum desselben Beethoven, des Ritters vom Geist. Diese und andere Werke der ersten Reiseperiode, überholt von den ungleich großartigeren, geistig tieferen Schöpfungen des späteren Beethoven, sind in den Besitz der Hausmusik übergegangen; der Konzertsaal hat auf sie zugunsten der privaten Musikzirkel, wenn auch nicht ohne Vorbehalt, verzichtet. Sie



Beethovens Freund, Karl Ferdinand Amenda, Prediger in Kurland (1771—1836). Nach einem Gemälde von J. S. B. Grune im Beethovenhaus zu Bonn

(Zu Seite 34)

sind Familiengut geworden, ein musikalisches Fideikommiß der in Hauskonzerten sich andächtig und gemütvoll erhebenden Musikfreunde, die sich ihre Ideale, ihre künstlerische Religiosität nicht rauben lassen. Zu dieser Gruppe von Werken, die sich in den Frieden der Hausmusik zurückgezogen haben, gehören insbesondere jene, die so ganz Musik sind, daß in ihnen das virtuose Element, die höhere Spielfertigkeit hinter der Kristallisation der Form zurücktritt. Der schöne Klang, die frei fließende Melodie, Anmut der Rhythmen und Übersichtlichkeit der Gliederung sichern den Werken dieser Gruppe die Anhänglichkeit gebildeter Dilettanten. Zusammen mit diesem Trio, einigen leichteren Quartetten und Violinkompositionen, mögen ihr auch die beiden Violoncellsonaten F-Dur und G-Moll op. 5 einzureihen sein, die Beethoven dem König von Preußen gewidmet hat, der Violoncell spielte: ein würdiger künstlerischer Ausdruck des Dankes für die Gastfreundschaft, die der Berliner Hof Beethoven erwiesen hatte. Sie erschienen 1798. Aus derselben Zeit stammt die große reich gegliederte und glänzend gesteigerte Arie: „Ah perfido, — ein Nachklang des italienischen Operstils, — von den Empfindungen der Empörung, der Rache, aber auch der Demut und opferbereiter Liebe beherrscht. Neben ihr das Klavierquintett mit Blasinstrumenten (von Beethoven auch für Klavier und Streicher bearbeitet) und die Variationen über einen russischen Tanz (A-Dur), der der Gemahlin des russischen Grafen Browne gewidmet, welcher Beethoven für diese Aufmerksamkeit ein schönes Reitpferd schenkte.

Den Wienern wurde also das ungewöhnliche Schauspiel zuteil, Beethoven hoch zu Roß zu sehen. Aber diese Spazierritte Beethovens hörten bald wieder auf. Beethoven war sicherlich nicht zum Reiter geboren: seine Kurzsichtigkeit, sein Unabhängigkeitsbedürfnis, mehr noch der nach innen gerichtete Zug seines Lebens, das die energievolle Veräußerlichung des Sports nicht vertrug, ließ ihn bald auf die Freuden des Reitens und damit auch auf die wohltätigen Wirkungen dieser die Gesundheit auf das günstigste beeinflussenden Bewegungsform verzichten, die ihn möglicherweise vor mancherlei Störungen seines Unterleibs, über die er später klagt, bewahrt und damit auch den Forderungen seelischer Hygiene gedient hätte. Auch einige patriotische „Kriegslieder" fallen in diese Zeit, an denen sein Herz und seine Über-

Beethoven 1801. Nach Gandolf Stainhausers Zeichnung von Lips gestochen. Aus der Sammlung Dr. August Heymann, Wien (Zu Seite 37)

zeugung kaum tiefer beteiligt war: denn er kannte die Wiener und er kannte die Österreicher: „Solange der Österreicher noch braunes Bier und Würstel hat, revoltiert er nicht." Und wo es sich nicht um Revolution handelt, sondern wo Krieg nach außen, Felddienst, Vaterland und Schlachten, Mut und Pflichtgefühl den Österreicher auf die Probe stellen, auch dort trennt er sich nicht gerne von seiner Gemütlichkeit. Wichtiger als diese Gesänge, die Beethoven im Zusammenhang mit deutschem Volks- und Vaterlandsempfinden zeigen, in die Wogen des Patriotismus hineingerissen, tritt eine andere Gesangskomposition des jungen Meisters hervor: eine „Kantate für eine Singstimme mit Begleitung des Klaviers", wie Beethoven ursprünglich seine „Adelaide", die Komposition eines Liedes des von ihm sehr bewunderten Dichters Fr. von Mathison genannt hatte, ein echt lyrisches Stück von reiner Linie, dem Wehmut und Sehnsucht, Innigkeit und Zartheit der Empfindung den ergreifenden Klang geben.

Das Beethovenhaus in Heiligenstadt bei Wien. Aufnahme: Kunstverlag V. A. Heck, Wien (Zu Seite 37 u. 67)

So lebt und gedeiht Beethoven in Wien; er schafft unaufhörlich neue Werke, arbeitet häufig an mehreren zu gleicher Zeit, musiziert und spielt in den Häusern des Hochadels, tritt öffentlich als Pianist mit eigenen Kompositionen hervor, weckt Staunen als genialer Improvisator und gibt in seiner freien Zeit Stunden. Er unterrichtet junge Aristokraten; so die Baronesse Babette von Keglevicz; manchmal geht er in Schlafrock, Pantoffeln und Zipfelmütze zu seiner vornehmen Schülerin, die ihm gegenüber wohnt. Ihr widmet er die schwungvolle Es-Dur-Sonate op. 7, die, nicht ganz zutreffend, die „verliebte" genannt wird; ihr Scherzo sprudelt in jenen sozusagen quergestellten Rhythmen, mit Verschiebungen der leichten und schweren Taktteile, deren sich der Humor Beethovens mit ebenso genialer Laune bemächtigt, wie der Zwielichtigkeit und des Zweifarbenspektrums im Wechsel von Dur- und Mollabschnitten. Alternativsätze: „Majore", „Minore" spielen hier bereits ihre Rolle. Über die Arbeitsmethode Beethovens, von jener Mozarts von Grund aus verschieden, geben uns seine „Skizzenbücher" Aufschluß. J. Nottebohm hat diese wichtigsten Zeugnisse, die an den Ursprung seiner Werke zurückleiten, veröffentlicht. Sie decken ihre Keime und Urzellen auf, halten den ursprünglichen „Einfall", das Aufblitzen der Idee fest,

werfen auf ihr Wachstum, auf ihre Entwicklung und auf ihr Reifen Licht, zeigen, wie schwer Beethoven um den endgültigen künstlerischen Ausdruck, um die letzte Plastik des Gedankens gerungen hat. Sie lassen erraten, welch schwere Arbeit ihm das Komponieren, das Gestalten war, wie er billigt und verwirft, hier ausscheidet, dort zufügt; mit welchen Ansprüchen an sich selbst er zu Werke ging. Dem mühelos naiven Schaffen Mozarts stellt Beethoven das aus kritischer Überlegung, aus Reflexion und Kunstverstand organisch hervorwachsende bewußte Schaffen gegenüber, seine Musik, die aus tiefen Quellen genährt wird.

Gräfin Giulia Guicciardi, Beethovens Klavierschülerin (1784 bis 1856) (Zu Seite 44 u. 76)

Dem jungen Meister geht es also, soweit seine künstlerische Lage in Betracht kommt, sehr gut. Und auch seine wirtschaftliche stellt ihn zufrieden, obwohl ja mit der Flucht des Kurfürsten, seines Mäzens, wie diesem selbst sein Land verloren gegangen war, auch die Bonner Zuflüsse in seine Hausstandskasse aufhören. Die Sturm- und Drangperiode seiner Entwicklung färbt weniger auf seine Werke als auf seinen Charakter und auf sein persönliches Verhältnis zu den Menschen seiner Umgebung ab. Stolz, hochfahrend, eifersüchtig seine Unabhängigkeit und Freiheit zu wahren bedacht, abweisend und von schneidender Kritik in seinen Urteilen, war Beethoven heiter, fröhlich bis zur Ausgelassenheit, wenn im kleinen Kreis „musiziert, soupiert, punschiert" wurde. Da zeigte sich der junge Löwe von seiner liebenswürdigsten Seite. Immerhin: er war ein junger Löwe, und sein Tatzenschlag traf auch da noch empfindlich genug, wo er zuschlug, durch Mißtrauen oder jede Art von Unmoralität gereizt, die der Tugendlehre der Zeit, der pathetisch-moralischen Anschauung widersprach, die zu den Zeitidealen gehört.

Den bereits veröffentlichten Werken schließen sich (1799) neue an: so die ersten drei Violinsonaten op. 12: feine, geistreiche und zierliche Musik; unter ihnen die zweite, die „Hausſonate" A-Dur. Da erscheint 1799 als op. 13 wieder eine Sonate, diesmal eine Klaviersonate von ganz neuem Ton und tief leidenschaftlicher Erregung, die sogar mit der Zunge und den Lauten des tragischen Pathos spricht. Sie trägt einen Charaktertitel: Sonate pathetique und die Opuszahl 13, jene Zahl, die dem Volksaberglauben als unheilvoll gilt. Auf dem Fundament eines schweren C-Moll baut sie eine Einleitung, in der wuchtige Akkordakzente und tragische Dissonanzen sich binden, die stärkste Gegensätzlichkeit der Rhetorik, zart emporstrebende chromatische „Tristan"-Motive und eine unaufhaltsam vorwärtsdrängende überpersönliche Kraft feindlich drohender Rhythmen mischt, ohne die thematische Einheitlichkeit der Form zu durchbrechen. Dieser unerhörten, mit einem chromatischen Absturz beendeten Einleitung folgt ein Allegro molto e con brio von stärkstem rhythmischen Auftrieb und einer Flugkraft, wie sie bis dahin kein Thema Beethovens aufzuweisen hatte; in Aufstieg und Umkehr zur großen Linie gewölbt, spricht dieses durch den Trotz seiner Synkopen besonders eigenwillig

gefärbte Hauptthema die Sprache des einsamen, in seinem Schmerz, in seinem Rasen sich selbst überlassenen Menschen die Sprache des Zorns, der Anklage; bäumt sich gegen das Schicksal mit leidenschaftlichem Ausbruch. Wie eine geballte Faust droht dieses Thema zum Himmel empor, wo die ewigen Walter über Menschenglück und Menschenleid wohnen. Und im Seitensatz beginnt in Es-Moll einer jener Dialoge zwischen der sprechend ausdrucksvollen Oberstimme und der aus dem Unheimlichen herausfragenden Baßstimme, die Beethoven zu Meisterstücken der Spannung und rein geistiger Dramatik ausgebildet hat. Auch das endlich gewonnene Es-Dur (die von der Sonatenform geforderte Parallel-tonart von C-Moll), klingt noch drängend leidenschaftlich; auch sie hält am Charakter des „Pathetischen", einer erhabenen Gefühlserregung fest. Zweimal zitiert dann Beethoven das Wesentliche der Graveeinleitung: ihre Wucht leitet die Durchführung (den modulatorischen Mittelteil der Sonatenform) ein und sie erscheint nochmals in der Koda: doch im Sinn einer wehmütig ergreifenden Rückschau, als Resignation dem Unabänderlichen, Vorherbestimmten gegenüber. Dieser Satz hebt sich in einer Eigenart so bestimmt und neu von allem ab, was Beethoven an ernster „Ausdrucksmusik" bisher geschaffen, daß die Frage nach dem inneren Erlebnis, dem dieser Sonatensatz entsprungen sein könnte und dem er Inhalt und Farbe und Charakter verdankt, Berechtigung empfängt.

Der französische Geiger Rudolph Kreutzer (1766—1831). Stich von C. T. Riedel nach einer Zeichnung von A. P. Vincent im Beethovenhaus zu Bonn (Zu Seite 48)

Es dürfte kaum einen Fehlschluß bedeuten, wenn wir in dieser Sonate ein biographisches Dokument erkennen zu dürfen glauben, das zum erstenmal mit voller Deutlichkeit auf das furchtbare Verhängnis hinweist, das mit einer unbegreiflich widersinnigen und zerstörenden Gehörserkrankung in das körperliche und seelische Leben Beethovens hineingreift und mit der Katastrophe einer nahezu vollständigen Taubheit dem unbeschreiblichen Unglück auch die Dauer dieses Musikerlebens gibt. Die ersten Anfänge seines Gehörleidens fallen ziemlich weit zurück; sie lassen sich schon 1796 nachweisen. Ihre Ursachen liegen im Dunkel: ob hier eine Degenerationserscheinung vorliegt, ein Erbteil von dem Alkoholismus des Vaters und der Großmutter her, eine Nachwirkung der schwarzen Pocken, die Beethoven (man weiß nicht wann) vermutlich als Kind zu überstehen hatte, — ob Skrofulose und Mittelohrentzündung an dem Übel mitgewirkt haben: das ist bis heute nicht einwandfrei festgestellt. Die Erklärungsversuche, die auf einen „Theaterfall" üblicher Art hinweisen, den Beethoven einmal vor einem Sänger getan oder auf die Gewohnheit des vom Schaffen Erhitzten, seinen Kopf in kaltes Wasser zu tauchen, reichen jedenfalls nicht aus. 1797 schreibt Beethoven in sein Tagebuch: „Mut! Auch bei Schwächen des Körpers soll doch mein Geist herrschen: 25 Jahre, sie sind da. Dieses Jahr muß den völligen Mann entscheiden. Nichts muß übrig bleiben." Wie sehr das Übel gewachsen,

wie es in der Seele Beethovens aussah, welche bitteren Augenblicke er zu tragen, durch welche Stunden der Verzweiflung er sich durchzuringen hatte, davon geben die beiden ausführlichen Briefe an den in Kurland als Prediger wirkenden Freund Amenda (Abb. S. 29), den er in sein Herz geschlossen, und an Freund Wegeler, dem wir eines der wertvollsten Quellenwerke über Beethovens Leben, die „Notizen" zu danken haben, ergreifende Nachricht.

Beethoven. Nach einer Miniatur auf Elfenbein von Christian Hornemann. 1803 (Zu Seite 45)

An Amenda schreibt er: Wien, 1. Juni (1800).

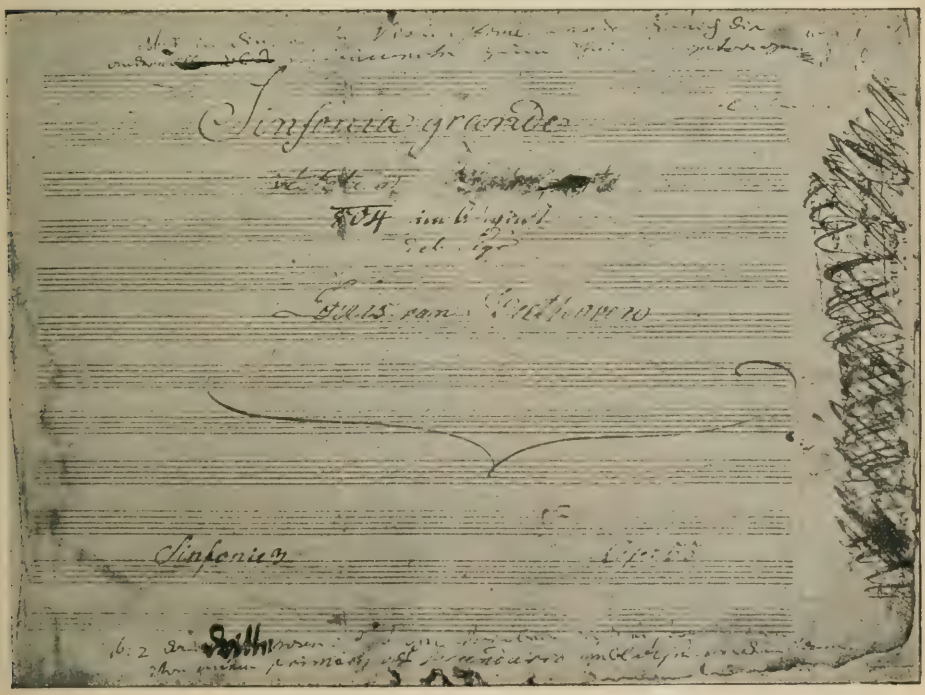
„... Du bist kein Wiener Freund, nein, Du bist einer von denen, wie sie mein vaterländischer Boden hervorzubringen pflegt. Wie oft wünschte ich Dich bei mir, denn Dein Beethoven lebt sehr unglücklich, im Streit mit Natur und Schöpfer. Schon mehrmals fluchte ich letzterem, daß er seine Geschöpfe dem kleinsten Zufall ausgesetzt, so daß oft die schönste Blüte dadurch vernichtet und zerknickt wird. Wisse, daß mir der edelste Teil, mein Gehör sehr abgenommen hat. Schon damals, als Du noch bei mir warst (1797), fühlte ich davon Spuren, und ich verschwieg's; nun ist es immer ärger geworden. Ob es wird wieder können geheilt werden, das steht noch zu erwarten. Es soll von den Umständen meines Unterleib's herrühren. Was nun den betrifft, so bin ich auch fast ganz hergestellt. Ob nun auch das Gehör besser werden wird, das hoffe ich zwar, aber schwerlich, solche Krankheiten sind die unheilbarsten. Wie traurig ich nun leben muß, alles, was mir lieb und teuer ist, meiden, und dann unter so elenden, egoistischen Menschen wie *** usw. Ich kann sagen, unter allen ist mir Lichnowsky der erprobteste, er hat mir seit vorigem Jahr 600 fl. ausgeworfen. Das und der gute Abgang meiner Werke setzt mich instand, ohne Nahrungssorgen zu leben. Alles, was ich jetzt schreibe, kann ich gleich fünfmal verkaufen und auch gut bezahlt haben. Ich habe ziemlich viel die Zeit geschrieben. O wie glücklich wäre ich jetzt, wenn ich mein vollkommenes Gehör hätte! Dann eilte ich zu Dir, aber so von allem muß ich zurückbleiben, meine schönsten Jahre werden dahinfliegen, ohne alles das zu wirken, was mir mein Talent und meine Kraft geheißen hätten. Traurige Resignation, zu der ich meine Zuflucht nehmen muß! Ich habe mir freilich vorgenommen, mich über alles das hinauszusetzen, aber wie wird es möglich sein? Ja, Amenda, wenn nach einem halben Jahre mein Übel unheilbar wird, dann mache ich Anspruch auf Dich, dann mußt Du alles verlassen und zu mir kommen. Ich reise dann (bei meinem Spiel und Komposition macht mir mein Übel noch am wenigsten, nur am meisten im Umgang) und Du mußt mein Begleiter sein. Ich bin überzeugt, mein Glück wird nicht fehlen; womit könnte ich mich jetzt messen? Ich habe seit der Zeit Du fort bist, alles geschrieben bis auf Opern und Kirchensachen.

Ja, Du schlägst's mir nicht ab, Du hilfst Deinem Freund seine Sorgen, seine Übel tragen. Auch mein Klavierspiel habe ich sehr vervollkommnet, und ich hoffe, diese Reise soll auch Dein Glück vielleicht noch machen; Du bleibst hernach ewig bei mir. Ich habe alle Deine Briefe richtig erhalten, so wenig ich Dir auch antwortete, so warst Du doch immer mir gegenwärtig, und mein Herz schlägt so zärtlich wie immer für Dich. Die Sache meines Gehörs bitte ich Dich als ein großes Geheimnis aufzubewahren und niemand, wer es auch sei, anzuvertrauen." — — — —

Und der Brief an Wegeler ergänzt das an Amenda gerichtete Schreiben; auch in ihm spricht der Mensch und der Künstler; auch ihm gibt die einfache und schlichte Sprache der Wahrheit die erschütternde Melodie:

Wien, 29. Juni (1800).

„.... Soviel will ich Euch sagen, daß Ihr mich nur recht groß wiedersehen werdet. Nicht nur als Künstler sollt Ihr mich größer, sondern auch als Mensch sollt Ihr mich besser, vollkommener finden, und ist dann der Wohlstand etwas besser in unserm Vaterlande, dann soll meine Kunst sich nur zum Besten der Armen zeigen. O glückseliger Augenblick, wie glücklich halte ich mich, daß ich dich herbeischaffen, dich selbst schaffen kann! Von meiner Lage willst Du was wissen; nun, sie wäre eben so schlecht nicht. Seit vorigem Jahr hat mir Lichnowsky, der, so unglaub-



Titelblatt der Eroika-Partitur mit der ausradierten Widmung an Napoleon. Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde (Zu Seite 48)

lich es Dir auch ist, wenn ich Dir sage, immer mein wärmster Freund war und geblieben (kleine Mißhelligkeiten gab's ja auch unter uns, und haben nicht eben diese Freundschaft mehr befestigt?), eine sichere Summe von 600 fl. ausgeworfen, die ich, solange ich nicht eine für mich passende Anstellung finde, ziehen kann. Meine Kompositionen tragen mir viel ein, und ich kann sagen, daß ich mehr Bestellungen habe, als es fast möglich ist, daß ich machen kann. Auch habe ich auf jede Sache sechs, sieben Verleger und noch mehr, wenn ich's mir angelegen sein lassen will. Man akkordiert nicht mehr mit mir, ich fordere und man zahlt. Du siehst, daß es eine hübsche Lage ist; z. B. ich sehe einen Freund in Not und mein Beutel leidet eben nicht, ihm gleich zu helfen, so darf ich mich nur hinsetzen, und in kurzer Zeit ist ihm geholfen. Auch bin ich ökonomischer als sonst. Sollte ich immer hier bleiben, so bringe ich's auch sicher dahin, daß ich jährlich immer einen Tag zur Akademie erhalte, deren ich einige gegeben. Nur hat der neidische Dämon, meine schlimme Gesundheit, mir einen schlechten Stein ins Brett geworfen: nämlich mein Gehör ist seit drei Jahren immer schwächer geworden, und das soll sich durch meinen Unterleib, der schon damals, wie Du weißt, elend war, hier aber sich verschlimmert hat, indem ich beständig mit einem Durchfall behaftet war und mit einer dadurch außerordentlichen Schwäche, ereignet haben. Frank — [Dr. Joseph Franck, Arzt] — wollte meinem Leib den Ton wiedergeben durch stärkende Medizinen und meinem Gehör durch Mandelöl, aber Prosit! Daraus ward nichts, mein Gehör ward immer schlechter und mein Unterleib blieb immer in seiner vorigen Verfassung; das dauerte bis voriges Jahr Herbst, wo ich manchmal in Verzweiflung war. Da riet mir ein medizinischer asinus das kalte Bad für meinen Zustand, ein gescheiterer das gewöhnliche lauwarme Donaubad; das tat Wunder, mein Bauch ward besser, mein Gehör blieb oder ward noch schlechter. Diesen Winter ging's mir wirklich elend. Da hatte ich wirkliche schreckliche Koliken, und ich sank wieder ganz in meinen vorigen Zustand zurück, und so blieb's bis ungefähr vor vier Wochen, wo ich zu Vering ging, indem ich dachte, daß dieser Zustand zugleich auch einen Wundarzt erfordere und ohnedem hatte ich immer Vertrauen zu ihm. Ihm gelang es nun fast gänzlich, diesen heftigen Durchfall zu hemmen; er verordnete mir das laue Donaubad, wo ich jedesmal noch ein Fläschchen stärkende Sachen hineingießen mußte, gab mir gar keine Medizin, bis vor ungefähr vier Tagen Pillen für den Magen und einen Tee für's Ohr, und darauf kann ich sagen, befand ich mich stärker und besser; nur meine Ohren, die sausen und brausen Tag und Nacht fort. Ich kann sagen, ich bringe mein Leben elend zu. Seit zwei Jahren fast meide ich alle Gesellschaften, weil's mir nun nicht möglich ist, den Leuten zu sagen: ich bin taub. Hätte ich irgend ein anderes Fach, so ging's noch eher; aber in meinem Fach ist das ein schrecklicher Zustand. Dabei meinen Feinden, deren Anzahl nicht gering ist, was würden diese hierzu sagen! Um Dir einen Begriff von dieser wunderbaren Taubheit zu geben, so sage ich Dir, daß ich mich im Theater ganz dicht am Orchester anlehnen muß, um den Schau-

spieler zu verstehen. Die hohen Töne von Instrumenten, Singstimmen, wenn ich etwas weit weg bin, höre ich nicht; im Sprechen ist es zu verwundern, daß es Leute gibt, die es niemals merkten; da ich meistens Zerstreuungen hatte, so hält man es dafür. Manchmal höre ich den Redenden, der leise spricht, kaum, ja die Töne wohl, aber die Worte nicht, und doch, sobald jemand schreit, ist es mir unausstehlich. Was es nun werden wird, das weiß der liebe Himmel. Vering sagt, daß es gewiß besser werden wird, wenn auch nicht ganz. Ich habe schon oft den Schöpfer und mein Dasein verflucht. Plutarch hat mich zur Resignation geführt. Ich will, wenn's anders möglich ist, meinem Schicksal trotzen, obschon es Augenblicke meines Lebens geben wird, wo ich das unglücklichste Geschöpf Gottes sein werde. —— Ich bitte dich, von diesem meinem Zustande niemandem, auch nicht einmal der Lorchen etwas zu sagen; nur als Geheimnis vertrau ich's Dir an; lieb wär mir's, wenn Du einmal mit Vering Briefe darüber wechseln wolltest. Sollte mein Zustand fortdauern, so komm ich künftiges Frühjahr zu Dir: Du mietest mir irgendwo in einer schönen Gegend auf dem Lande ein Haus, und dann will ich ein halbes Jahr ein Bauer werden; vielleicht wird's dadurch geändert. Resignation!! Welches elende Zufluchtsmittel, und mir bleibt es doch das einzig übrige ..."

Der Komponist Ferdinand Ries (1784—1838), ein Schüler Beethovens. Nach einem alten Steindruck (Zu Seite 52)

Die beiden Briefe bilden das Präludium zu dem sogenannten „Heiligenstadter Testament", das wie der Verzweiflungsschrei eines Sterbenden, aber auch wie seine letzte Bitte, wie sein letztes Gebet klingt und doch noch zugleich auch an letzte Lebenshoffnung sich klammert. Beethoven, der Lebensbejaher, der schon als Knabe zu sterben wußte, schrieb es, nachdem er eine schwere Erkrankung überstanden, in dem bei Wien gelegenen Dorf Heiligenstadt, wo er, um seine Genesung zu fördern, den Sommer 1802 zugebracht hatte. (Abb. S. 31.) Es ist an seine Brüder als seine Erben gerichtet. Er nennt aber einzig den Namen des einen Bruders. Den anderen niederzuschreiben vermeidet er aus unbekanntem Grund. Dieses wichtigste Stück unter den Bekenntnissen des großen Menschen Beethoven lautet:

Testament. „Für meine Brüder Karl und ..... Beethoven.

O ihr Menschen, die ihr mich für feindselig, störrisch oder misanthropisch haltet oder erkläret, wie unrecht tut ihr mir, ihr wißt nicht

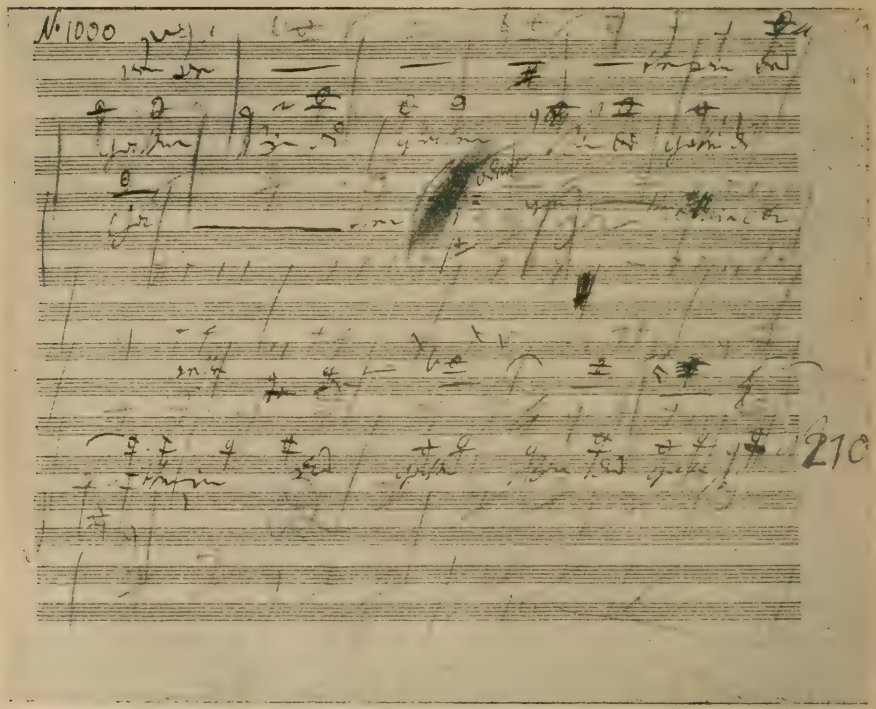
Beethoven. Steindruck vom Jahre 1865 von Josef Kriehuber nach dem Mählerschen Kniestück auf Seite 39. Aus der Sammlung Dr. August Heymann (Zu Seite 48)

die geheime Ursache von dem, was euch so scheinet. Mein Herz und mein Sinn waren von Kindheit an für das zarte Gefühl des Wohlwollens, selbst große Handlungen zu verrichten, dazu war ich immer aufgelegt. Aber bedenket nur, daß seit sechs Jahren ein heilloser Zustand mich befallen, durch unvernünftige Ärzte verschlimmert, von Jahr zu

Beethoven. Nach dem ersten seiner verschiedenen Ölgemälde von Willibrord Joseph Mähler. 1804 oder 1805 (Zu Seite 48)

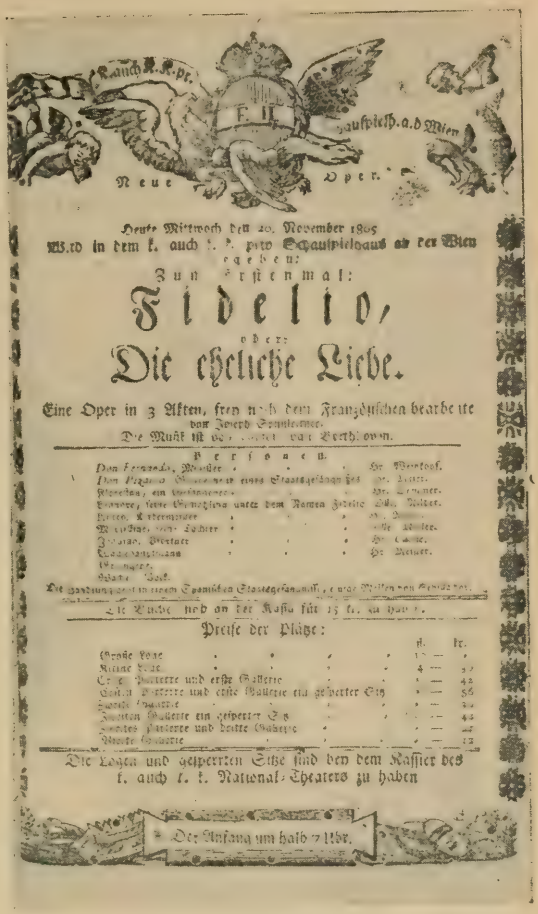
Jahr in der Hoffnung gebessert zu werden, betrogen, endlich zu dem Überblick eines dauernden Übels (dessen Heilung vielleicht Jahre dauern oder gar unmöglich ist) gezwungen, mit einem feurigen lebhaften Temperamente geboren, selbst empfänglich für die Zerstreuungen der Gesellschaft, mußte ich früh mich absondern, einsam mein Leben zubringen; wollte ich auch zuweilen mich einmal über alles das hinaussetzen, o wie hart wurde ich durch die verdoppelte traurige Erfahrung meines schlechten Gehörs dann zurückgestoßen, und doch war's mir noch nicht möglich, den Menschen zu sagen: sprecht lauter, schreit, denn ich bin taub; ach wie wär es möglich, daß ich dann die Schwäche eines Sinnes angeben sollte, einen Sinn, den ich einst in der größten Vollkommenheit besaß, in einer Vollkommenheit, wie ihn wenige von meinem Fache gewiß haben, noch gehabt haben. — O ich kann es nicht, drum verzeiht, wenn ihr mich da zurückweichen sehen werdet, wo ich mich gerne unter euch mischte, doppelt wehe tut mir mein Unglück, indem ich dabei verkannt werden muß; für mich darf Erholung in menschlicher Gesellschaft, feinere Unterredungen, wechselseitige Ergießungen nicht statthaben, ganz allein fast nur soviel als es die höchste Notwendigkeit fordert, darf ich mich in Gesellschaft einlassen, wie ein Verbannter muß ich leben; nahe ich mich einer Gesellschaft, so überfällt mich eine heiße Ängstlichkeit, indem ich befürchte, in Gefahr gesetzt zu werden, meinen Zustand merken zu lassen. — So war es denn auch dieses halbe Jahr, was ich auf dem Lande zubrachte; von meinem vernünftigen Arzte aufgefordert, soviel als möglich mein Gehör zu schonen, kam es fast meiner jetzigen natürlichen Disposition entgegen, obschon, vom Triebe zur Gesellschaft manchmal hingerissen, ich mich dazu verleiten ließ. Aber welche Demütigung, wenn jemand neben mir stund und von weitem eine Flöte hörte und ich nichts hörte oder jemand den Hirten singen hörte, und ich auch nichts hörte; solche Ereignisse brachten mich nahe an Verzweiflung, es fehlte wenig, und ich endigte selbst mein Leben. — Nur sie, die Kunst, sie hielt mich zurück, ach es

dünkte mir unmöglich, die Welt eher zu verlassen, bis ich das alles hervorgebracht, wozu ich mich aufgelegt fühlte, und so fristete ich dieses elende Leben — wahrhaft elend, einen so reizbaren Körper, daß eine etwas schnelle Veränderung mich aus dem besten Zustande in den schlechtesten versetzen kann. Geduld — so heißt es, sie muß ich nun zur Führerin wählen; ich habe es. Dauernd, hoffe ich, soll mein Entschluß sein, auszuharren, bis es den unerbittlichen Parzen gefällt, den Faden zu brechen; vielleicht geht's besser, vielleicht nicht; ich bin gefaßt. Schon in meinem 28. Jahre gezwungen, Philosoph zu werden, es ist nicht leicht, für den Künstler schwerer als für irgend jemand. Gottheit! du siehst herab auf mein inneres, du kannst es, du weißt, daß Menschenliebe und Neigung zum Wohltun drin hausen. O Menschen, wenn ihr einst dieses leset, so denkt, daß ihr mir unrecht getan und der unglückliche, er tröste sich, einen seinesgleichen zu finden, der trotz allen Hindernissen der Natur, doch noch alles getan, was in seinem Vermögen stand, um in die Reihe würdiger Künstler und Menschen aufgenommen zu werden. — Ihr meine Brüder Karl und ....., sobald ich tot bin und Professor Schmidt lebt noch, so bittet ihn in meinem Namen, daß er meine Krankheit beschreibe, und dieses hier geschriebene Blatt füget ihr dieser meiner Krankengeschichte bei, damit wenigstens soviel als möglich die Welt



Aus dem Skizzenbuch zu Fidelio. Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde (Zu Seite 59 u. 61)

nach meinem Tode mit mir versöhnt werde. Zugleich erkläre ich euch beide hier für die Erben des kleinen Vermögens (wenn man es so nennen kann) von mir, teilt es redlich und vertragt und helft euch einander; was ihr mir zuwider getan, das wißt ihr, war euch schon längst verziehen; Dir Bruder Karl danke ich noch insbesondere für Deine in dieser letztern spätern Zeit mir bewiesene Anhänglichkeit; mein Wunsch ist, daß euch ein besseres sorgenloseres Leben, als mir, werde, empfehlt euren Kindern Tugend, sie nur allein kann glücklich machen, nicht Geld, ich spreche aus Erfahrung; sie war es, die mich selbst im Elende gehoben, ihr danke ich nebst meiner Kunst, daß ich durch keinen Selbstmord mein Leben endigte. Lebt wohl und liebt euch, — allen Freunden danke ich, besonders Fürst Lichnowsky und Professor Schmidt. Die Instrumente von Fürst L. — [ein von Fürsten Lichnowsky geschenktes Quartett wertvoller italienischer Streichinstrumente] — wünsche ich, daß sie doch mögen aufbewahrt werden bei einem von euch, doch entstehe deswegen kein Streit unter euch; sobald sie euch aber zu was nützlicherm dienen können, so verkauft sie nur, wie froh bin ich, wenn ich auch noch unter meinem Grabe euch nützen kann. So wär's geschehen — mit Freuden eile ich dem Tode entgegen; — kömmt er früher als ich Gelegenheit gehabt habe, noch alle meine Kunstfähigkeiten zu entfalten, so wird er mir trotz meinem harten Schicksal doch noch zu frühe kommen, und ich würde ihn wohl später wünschen. Doch auch dann bin ich zufrieden, befreit er mich nicht von einem endlosen, leidenden Zustande? Komm, wann du willst, ich gehe dir mutig entgegen. Lebt wohl und vergeßt mich nicht ganz im Tode, ich


Heute Mittwoch den 20. November 1805
wird in dem k. auch k. k. priv. Schauspielhaus an der Wien
gegeben:
Zum ersten mal:
Fidelio,
oder:
Die eheliche Liebe.
Eine Oper in 3 Akten, frey nach dem Französischen bearbeitet
von Joseph Sonnleithner.
Die Musik ist von Herrn Ludwig van Beethoven.
Personen.
Preise der Plätze:
fl. kr.
Die Logen und gesperrten Sitze sind bey dem Kassier des k. auch k. k. National-Theaters zu haben
Der Anfang um halb 7 Uhr.

Theaterzettel zur ersten Fidelio-Aufführung am 20. November 1805 in Wien. Aus der österreichischen Nationalbibliothek in Wien (Zu Seite 59)

habe es um euch verdient, indem ich in meinem Leben oft an euch gedacht, euch glücklich zu machen; seid es. — Ludwig van Beethoven.

Heiligenstadt, am 6. Oktober 1802. (Siegel.)

Für meine Brüder Karl und ..... nach meinem Tode zu lesen und zu vollziehen. Heiligenstadt, am 10. Oktober 1802.

So nehme ich den Abschied von dir — und zwar traurig. Ja die geliebte Hoffnung, — die ich mit hieher nahm, wenigstens bis zu einem gewissen Punkt geheilet zu sein, — sie muß mich nun gänzlich verlassen; wie die Blätter des Herbstes herabfallen, gewelkt sind, so ist — auch sie für mich dürr geworden; fast wie ich hieher kam — gehe ich fort. Selbst der hohe Mut, — der mich oft in den schönen Sommertägen beseelte, — er ist verschwunden. O Vorsehung, laß einmal einen reinen Tag der Freude mir erscheinen! So lange schon ist der wahren Freude inniger Wiederhall mir fremd. O wann — o wann, o Gottheit — kann ich im Tempel der Natur und der Menschen ihn wieder fühlen? — Nie? nein! — O es wäre zu hart."

Die Sängerin Pauline Anna Milder-Hauptmann (1785—1838), die erste Leonore im Fidelio. Stich von David Weiß nach einem Gemälde von Sigmund von Perger (Zu Seite 69 u. 83)

Zu dieser Zeit der stärksten seelischen Erschütterungen der Beethovenseele und in die aufsteigende Kurve ihrer Qualen sind Werke entstanden, die in wunderbarster Selbstbefreiung von Not und Pein aus einer Welt sonnigster Heiterkeit zu stammen scheinen, von Frohsinn und Lebensfreude durchleuchtet, in Übermut funkeln, von genialem Feuer blitzen und den tiefsten Musikfrieden atmen, wie das schnell berühmt gewordene „Septett" op. 20 für Streicher und Bläser, in dessen Variationenandante ein rheinisches Lied mit süßer Stimme singt; wie die C-Dur-Symphonie, die erste, die gedruckt wurde. Beide gehören dem Jahr 1800 an und in beiden tritt ein staunenswertes Vermögen der Illusion, der Schmerzflucht, der Weltfreudigkeit hervor; beide steigen zum ewigen Licht, in den reinen Äther rein geistigen Lebens empor, zu dessen Höhe der schwere Opferrauch tragischer Seelen- und Lebensnot nicht emporduftet. „Die wahre Freude ist ein schwieriges Ding" sagt ein altes lateinisches Wort, das mit goldenen Buchstaben den Giebel des Leipziger Gewandhauses ziert. Und diese wahre Freude ist die Freude der C-Dur-Symphonie. Um ihre Gedanken spielt fast immer ein halbes oder ein ganzes Lächeln; die Momente des Sinnens, träumerischer Versunkenheit sind selten. Nachwirkungen von der Symphoniekunst Haydns und Mozarts sind nicht zu verkennen. Neu — oder wenigstens nahezu neu, — sind in ihrem Orchester die Klarinetten, die, von den Vorgängern nur ausnahmsweise benützt, von Beethoven dem Symphonieorchester als dauernde Bereicherung eingefügt werden. Neu — und allerpersönlichstes Eigentum ihres Schöpfers — sind die suchenden und spannenden Modulationen des einleitenden Adagio, die sich in die Haupttonart erst den Weg bahnen; neu die knisternden Funken der Pizzikatoharmonien, die diesen Weg schwach beleuchten Einem behaglichen Andante cantabile folgt im Scherzo-Menuett ein leibhaft echter Beethoven, der mit einer keck rhythmisierten Tonleiter ein frisch hinstürmendes Hauptthema gewinnt und im Trio-Intermezzo eine überaus reizvolle Gegenüberstellung von schwebenden Bläserharmonien und flüchtig raschelnden Geigen-

Aus Moritz von Schwinds Fidelio-Zyklus im Opernhause zu Wien

figuren versucht. Das Finale beginnt mit heroischer Geste und feierlichen Schrittfiguren, die sich immer mehr verkürzen, von Takt zu Takt um eine Note zunehmen, zögern und endlich in vollem Anlauf sich in das flotte Vivacethema stürzen. Das ist außerordentlich witzig und belustigend. Ein heiter schlenderndes Seitenthema sorgt dann im Kreis des geistreich und kunstvoll sauber gearbeiteten Satzes für den notwendigen Kontrast. Am 2. April 1800 wurde die Symphonie in einer Akademie zum erstenmal aufgeführt, zugleich mit dem Septett, das mit seinen knappen sechs Sätzen auf die Form des Divertimento hinweist. Beethoven ärgerte später die Beliebtheit, deren sich das Septett erfreute. Er sagte einmal „das ist verfluchtes Zeug und ich möchte, daß es verbrannt würde ..." Die C-Dur-Symphonie war bald ein erklärter Liebling des Konzertpublikums aller großen Städte geworden.

1801 veröffentlichte Beethoven seine ersten Streichquartette, nachdem er in der Kunst des Quartettsatzes von „seinem alten Meister", dem Theoretiker E. A. Förster, noch mancherlei gelernt: das war der Quartettenkranz des erstaunlichen op. 18, das nicht weniger als 6 Streichquartette, Pracht- und Meisterstücke der Gattung, enthält: sie führen die historische Linie der Mannheimer und der Wiener Schule beträchtlich über die von den Meistern dieser Entwickelungsepochen erreichte Höhe hinaus; sie sind echte Spiel- und Gesellschaftsmusik, kristallklar in der Form, ruhen auf reichen und entwickelungsfähigen Themen. Ganz feine Typen des Quartettstils, Musik, die auf ihrem eigenen Wert ruht und keines poetischen Programms bedarf, obwohl Beethoven versichern konnte, daß er, im Adagio des F-Dur-Quartetts an die Szene im Grabgewölbe aus „Romeo und Julia" gedacht habe und obwohl die Musikfreunde einzelnen dieser Quartette Namen gegeben haben: „Komplimentierquartett" nannten sie das zweite, das Scherzo des dritten „Kaffeeklatsch". Den Schlußsatz des sechsten überschreibt Beethoven selbst mit „Malinconia". Der reiche Beifall, den einige dieser Quartette fanden, ärgert Beethoven wiederum; er schwächt ihn mit der drastischen Bemerkung ab: „sie seien ein rechter Dreck".

Unmittelbar in die krisenreiche verdüsterte Zeit des Heiligenstädter Testamentes fällt die Zweite Symphonie, D-Dur, op. 36. Sie wurde 1802 beendet und im nächsten Jahr aufgeführt. Ihre halkyonische Heiterkeit und der „Dämon" seiner Taubheit, dem Beethoven sich verfallen sieht: welch ein unlösbarer Widerspruch! Und doch verständlich für den, der Beethovens Fähigkeit eines Doppellebens, in dem Leibliches und Geistiges, Künstlerisches und Irdisches vollständig getrennt und unabhängig nebeneinander bestehen, als Voraussetzung und Erklärung dieser höchst auffallenden Erscheinung erkannt hat, im heftigsten Lebensschmerz vollkommen schmerzlose Werke zu schaffen, ja, den Schmerz in Lust zurück zu wandeln! In weiterem Ausmaß angelegt als die C-Dur-Symphonie, reicher mit Nebenthemen ausgestattet, breiter in der Form und in der Melodik, kunstvoller in ihrer „durchbrochenen" Arbeit, kühner in ihrem Humor, glänzender im Orchesterklang, war sie für ihre Zeit ein Ereignis. Ohne daß sie die Verbindungsfäden mit der Vergangenheit durchschnitten und neue

Wege in jungfräuliches Neuland der Symphonie bahnte, besitzt sie den starken Persönlichkeitsausdruck, spiegelt sie das Individuelle und die Natur Beethovens, die Schöpferkraft des vollendeten Meisters, der mit einem Blick Vergangenheit und Zukunft zusammenfaßt. Noch hat sich Beethoven die Pforte nicht erschlossen, durch die er in seine ureigene Welt eintreten wird. Noch ist er in dieser Symphonie einem großartig sich auswirkenden Spieltrieb untertan. Aber dennoch ist schon diese, wenn auch problemlose Symphonie und ihre Musizierfreudigkeit unverkennbarer Beethoven. Die herrliche Einleitung, das poesievolle Larghetto, das Scherzo mit dem aufblitzenden Schwerthieb seines zweitaktigen Motivs, das pastorale Trio, das eine sehr ähnliche Wendung der Neunten vorausahnt und das lustige, barsche, derb humoristische Trillerthema des Finale erzählen noch einmal zusammenfassend von der heiteren Schönheit dieser klassischen Symphoniekunst und ihrem Formenkult, dem Beethoven selbst ihre Götterdämmerung bereiten mußte.

Julius Schnorr von Carolsfeld: Aus dem Rollenzyklus. Ludwig Schnorr als Floreſtan. Im Besitz von Geh.-Rat Franz Schnorr von Carolsfeld, Dresden

Neue Werke sprießen aus dem Fruchtboden des Schmerzes empor, dem schon die Sonate pathétique entkeimt war: so vor allem die Cis-Moll-Sonate für Klavier op. 27, die sogenannte „Mondscheinsonate", die den Namen der Gräfin Julia Giucciardi, der sie gewidmet ist, unsterblich gemacht hat. (Abb. S. 32.) Die junge siebzehnjährige Gräfin war sehr schön. Klavierschülerin Beethovens, war sie es, die in Beethoven eine starke Leidenschaft aufflammen ließ und das ganze Wesen des über seinem Gehörleiden Verzweifelnden veränderte. „Diese Veränderung," schreibt Beethoven 1800 an Wegeler, „hat ein liebes,

zauberisches Mädchen hervorgebracht, das mich liebt und das ich liebe; es sind seit zwei Jahren wieder einige selige Augenblicke; und es ist das erstemal, daß ich fühle, daß heiraten glücklich machen könnte; leider ist sie nicht von meinem Stande; — und jetzt — könnte ich nun freilich nicht heiraten; ich muß mich noch wacker tummeln. — — — Meine Jugend, ja, ich fühle es, sie fängt erst jetzt an; war ich nicht immer ein sieder Mensch? Meine körperliche Kraft nimmt seit einiger Zeit mehr als jemals zu und so meine Geisteskräfte. Jeden Tag gelange ich mehr zu dem Ziel, was ich fühle, aber nicht beschreiben kann. Nur hierin kann Dein Beethoven leben. Nichts von Ruhe! Ich will dem Schicksal in den Rachen greifen; ganz niederbeugen soll es mich gewiß nicht. O es ist so schön, das Leben tausendmal leben!" — Seine junge Liebe füllt Beethoven ganz aus, läßt ihm das Herz schwellen. Beethoven unterrichtete die Gräfin noch im Sommer 1803. Und vielleicht war es die Ekstase seiner Liebe, die ihn das „Gespenst" und den „Dämon" dieser Jahre — seine Taubheit — auf Augenblicke vergessen ließ, ihm jenen Schwung, jenes stürmische Glücksgefühl gab, das sich in der D-Dur-Symphonie auslebt und austobt. Aber Beethoven war „häßlich", wenn auch edel und feinfühlig; und er war „arm und ärmlich gekleidet". Die schöne und kluge Julia heiratete darum einen anderen, den Grafen Gallenberg. Und hat mit dieser Wahl sicherlich Beethoven eine Wohltat erwiesen, größer als jene andere, die für Beethoven, den Einzelngänger, den Einsamen, die Ehe mit ihr hätte sein können.

Mit seiner Liebe zu dem „zauberischen Mädchen" hat nun die Cis-Moll-Sonate ebensowenig zu tun, wie mit Mondscheinromantik. Den unausrottbaren und irreführenden Namen heftete der um die Würdigung Beethovens verdiente Berliner Kritiker L. Rellstab der Sonate an und von da an heißt sie in alle Ewigkeit Mondscheinsonate. Das wundervolle in seinem ersten Satz so geheimnisvolle und tiefversponnene Werk wurde angeregt durch ein Gedicht Seumes, des Spaziergängers „nach Syrakus", dessen Schriften Beethoven eifrig las. Das verschollene längst vergessene Gedicht heißt „Die Beterin" und schildert, wie ein junges Mädchen (Lina) in dämmeriger Kirche an den Stufen des Hochaltars, in Angst und Harm Gott um das Leben des kranken Vaters anfleht: Eine Gestalt und ein Bild, stark malerisch empfunden, das auf die Phantasie Beethovens tiefen Eindruck gemacht hat. Der erste Satz der Sonate wäre also in Verbindung mit dem Gedicht Seumes als inbrünstiges „Gebet" zu verstehen, das Auftaktmotiv der Melodie als Notruf, als Bitte an die Gottheit. Nicht etwa als blasses „Gebet einer Jungfrau", sondern als mystischer, demütig-feierlicher Aufstieg eines leidenden Herzens an den Thron Gottes. Das tiefdunkle, dämmernde Tongedicht ruht auf einem weich fließenden Triolenrhythmus: es ist ganz Poesie, Innerlichkeit, Entrückung. Und die „neapolitanische Sexte" — in Cis-Moll der Akkord fis, a, d (nicht dis) — trägt in die Harmonie des wundervollen Stückes noch eine besondere Färbung hinein. Von dem Stimmungskreis des Seumeschen Gedichtes nimmt dann die Musik Beethovens Abschied. Sowohl das liebliche unschuldige Allegretto, wie vor allem das leidenschaftlich aufgewühlte Prestofinale gehen eigene Wege. Liszt hat das Allegretto „eine Blume zwischen zwei Abgründen" genannt. Und dieses Presto bricht in der Tat wie aus einem Abgrund mit vulkanischer Gewalt hervor: ein seelisches Nachtstück voll Sturm und Grauen, der dämonischen Natur der Beethovenseele entsprungen, die sich hier zum erstenmal in ihrer ganzen Unheimlichkeit und ihrer riesenhaften Kraft offenbart. Das rein rhythmische Hauptthema, eine wild sich aufbäumende Akkordfigur, ist unschwer wieder als eine von stärkstem Temperament umgebildete „Mannheimer Rakete" zu erkennen. Zwei sehr ausdrucksvolle, leidenschaftlich beredte Seitenthemen, das zweite von schmerzlichster Erregung geschüttelt, leiten in den grandiosen Satz einen Strom dunkelglühender Melodik. In der nächsten Nachbarschaft

dieser großartigen Fantasiesonate steht die liebenswürdige Pastoralsonate op. 28, die Beethoven selbst besonders schätzte; das Andante spielte er sich oft vor. Ihre reine Naturempfindung entsprach der Freude Beethovens am Landleben. Wesentlich anders sind die Sonaten des op. 31 geartet: wieder leidenschaftlicher erregt, seelisch tiefer gestimmt, rollt sich die D-Moll-Sonate in instrumentalen Charakterbildern auf. Von dichterischen Bildern beeinflußt — „Lesen Sie Shakespeares Sturm", sagte Beethoven zu Schindler, als dieser ihn um Belehrung über diese Sonate bat, — zeigt sie den „neuen Weg" den Beethoven, unzufrieden mit seinen „bisherigen Arbeiten" betreten will und betreten hat, einen Weg, der mitten hinein in das Land der Romantik und der poetisierenden Musik führt. Plötzlicher Tempowechsel, Largo und Allegro dicht beisammen, sprechende Rezitative, phantastische Figuren, Harmoniedämmerungen, ein stärkstes Espressivo der melodischen Themen, das Vorwalten einer einheitlichen Idee, kennzeichnen den neuen Stil dieser Sonatenromantik, zu deren Mustern die D-Moll-Sonate gehört. In der Es-Dur-Sonate (op. 31, Nr. 3) erreicht Beethoven mit einem sprühend genialem Scherzo, in dem die Staccatobässe wie goldene Bälle springen, mit einem hinreißend klangschönen Menuett und endlich mit dem feuertrunkenen Finale, das im Tarantella-Rhythmus hinrast, unerhörte Wirkungen und Gipfel seiner neuen Sonatenkunst, der er in diesen Schöpfungen Standwerke errichtet.

Aus dem reichen Segen dieser Zeit zwischen 1800—1802 müssen noch erwähnt werden neben dem Oratorium „Christus am Ölberg" und dem Ballett „Die Geschöpfe des Prometheus" das prächtige männlich ausgereifte Klavierkonzert C-Moll mit der genialen modulatorischen Anordnung seiner drei Sätze, — zwischen dem C-Moll der Ecksätze ein romantisches E-Dur von zartem Lichtschimmer; mit kostbaren Einzelheiten. Dazu neue Violinsonaten: unter ihnen die „Frühlingssonate" F-Dur, mit den Schmetterlingsneckereien eines unvergleichlich anmutigen Scherzo, jener Form, die Beethoven zu unerreichter und unnachahmlicher Vollendung erhob. Ferner die Klaviersonate op. 26 As-Dur mit dem Trauermarsch „auf den Tod eines Helden", zu dem Beethoven angeregt wurde durch das Gerücht vom Tod des englischen Admirals Nelson in der Schlacht bei Abukir.

An die Aufführung des Balletts „Die Geschöpfe des Prometheus" (1801, von Salvatore Vigano) knüpft sich ein bezeichnendes Gespräch, das zwischen Haydn und Beethoven stattfand. Als Haydn sagte: „Gestern habe ich Ihr Ballett gehört. Es hat mir sehr gefallen," — erwiderte Beethoven: „O lieber Papa! Sie sind sehr gütig, aber es ist doch noch lange keine ‚Schöpfung!'" Haydn, durch diese Antwort überrascht und fast ein wenig verletzt, entgegnete nach kurzer Pause: „Das ist wahr, es ist noch keine Schöpfung, glaube auch schwerlich, daß es dieselbe je erreichen wird ..." — worauf sie beide — wie der Überlieferer dieser Anekdote bemerkt, — etwas verblüfft sich gegenseitig empfahlen. Die kleine Erzählung beweist nur, daß Haydn dem Schaffen seines ehemaligen Schülers, des „Großmoguls", doch innerlich kühl gegenüberstand.

Ein kleines „Streichquartett", F-Dur, stellt sich als eine von Beethoven hochgeschätzte eigene Bearbeitung einer Klaviersonate, op. 14, E-Dur, aus dem Jahre 1802 dar. 1802: das ist die Zeit des Heiligenstädter Testaments, eine Zeit der schwersten Lebenskrise, der Verzweiflung; aber auch der Rückkehr zum Leben; der Liebe und der bestimmend einsetzenden Vertiefung, jener stärksten, kraftvollsten Individualisierung, die die Eroica und den Fidelio formen sollte. Die Gegensätze im Leben Beethovens liegen, wie die Sätze einer Sonate, wie das Appassionato, das Allegro con brio und dämonische Scherzoepisoden, dicht nebeneinander. Und wie ihm der Humor zum Sicherheitsventil, zur notwendigen geistigen Hygiene wird, das beweist auch die Tatsache dieses kleinen Quartetts.

Szenenbild zu Fidelio. Nach einem Entwurf von Prof. Alfred Roller in Wien

Schlußszene für Fidelio. Entworfen und ausgeführt von Albert Wolf in Karlsruhe

Gräfin Therese von Brunswick (1779—1861). Nach dem im Beethovenhaus zu Bonn befindlichen, dem Meister von seiner Braut verehrten Gemälde von Johann Baptist Lampi d. Ält. Verlag des Beethovenhauses in Bonn
(Zu Seite 61 u. 76)

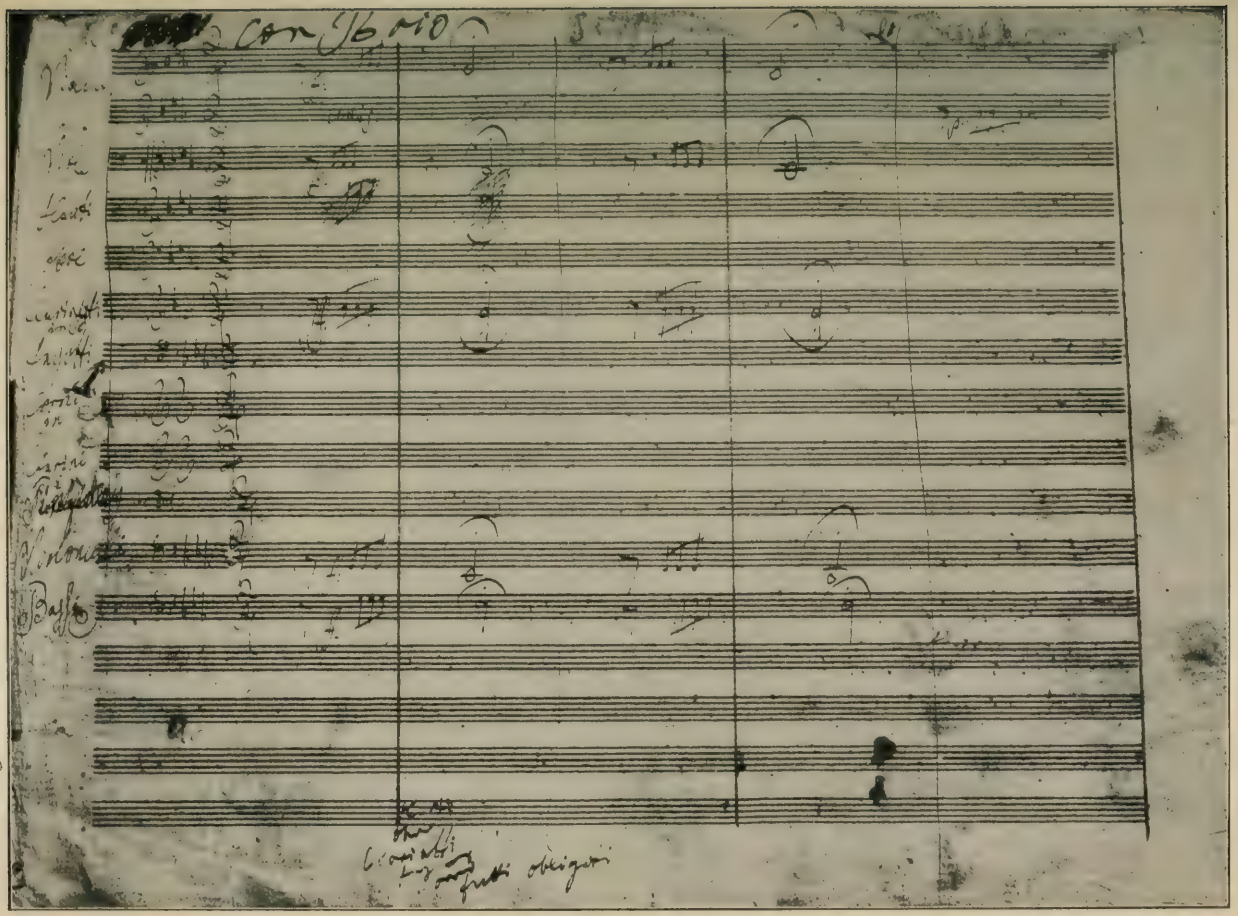
Op. 30 bringt wieder drei Violinsonaten: unter ihnen die sogenannte „Champagner-Sonate" G-Dur. Die Gattung beschenkt Beethoven mit einem Riesenwerk in der berühmten Kreutzer-Sonate A-Dur op. 47, die im Jahre 1803 erschien und zum erstenmal von dem englischen Geiger Bridgetower, einem Mulatten, der sehr „extravagant" spielte, wie Czerny berichtet, vorgetragen wurde. Beethoven widmete die Sonate dem französischen Geiger Rudolph Kreutzer in Paris, einem „guten lieben Menschen", der, als er mit Bernadotte nach Wien gekommen war, Beethoven „viel Vergnügen" machte. (Abb. S. 33.) „Scritto in uno stilo concertante", fordert sie einen Einsatz von glänzender Technik. Pracht und Schwung, eine kühne große melodische Linie, reiche Modulation, herrlichste musikalische Eingebungen von hinreißender Innerlichkeit kennzeichnen dieses Werk, das in seinem ersten Allegro die Wirkung höchst lebendiger Gegensätzlichkeit der tragenden Gedanken anruft: das mit der Bruststimme der Violine breit singende Seitenthema, eine vibrierende Gesangsmelodie, gesättigt vom Glück der Musik, atmet bezaubernde Gefühlswärme. In welche Weiten und Fernen der leidenschaftlich-seelische Inhalt dieser unsterblichen Violin-Sonate gewirkt hat, wie die übersinnliche Reinheit der Beethovenschen Musik sich der Entstellung durch die Verbindung mit einer erotischen Handlung preisgegeben und als Energiequelle eines Ehebruchromans gröblich mißdeutet sah, das zu zeigen war Leo Tolstoi mit seinem blutbefleckten Roman gleichen Namens vorbehalten.

Das große Ereignis aber dieser reichen gesegneten Zeit, zugleich das größte der gesamten Instrumentalmusik, war Beethovens dritte Symphonie, die Eroika, die, 1804 vollendet, als op. 55 gedruckt wurde. An ihr haben alle Kräfte der Beethovenschen Natur mitgeschaffen, nicht nur seine musikalischen; sein ganzes Wesen, sein ganzer Mensch, seine gesamte Bildung, sein Menschheitsideal, seine politische Überzeugung; Zeitumstände, Äußeres und Innerliches, Greifbares und Unwägbares: alles ward fruchtbar und ging in der schöpferischen Kraft des zu seiner vollen Eigenart konzentrierten Symphoniedichters auf. Sie weist auf den Leitsatz Beethovens hin: „Kraft ist die Moral der Menschen, die sich vor anderen auszeichnen; sie ist auch die meine." Und so wurde sie ein ganz einziges Kredo der Kraft; die größte und höchste Leistung der gesamten Kunstgattung, die niemand erreicht, niemand übertroffen hat; nicht einmal Beethoven selbst, der Meister, der sie geschaffen. Die Entstehung der Eroika hat ihre eigene Geschichte. General Bernadotte war 1798 als Gesandter der französischen Republik nach Wien gekommen. Mit Beethoven bekannt geworden, dem Künstler, der aus seiner repu-

blikanischen Gesinnung, idealem Freiheitsbedürfnis entsprungen, trotz seiner Beziehungen zum Wiener Hochadel keinen Hehl machte, mag Bernadotte dem teilnahmvollen Tondichter vom General Napoleon als dem Helden nicht nur zahlreicher Schlachten, sondern auch des Friedenswerkes, dem Ordnungsstifter nach den Wirren der Revolution, erzählt haben. Beethoven sah Bonaparte im Licht eines Befreiers und Beglückers der Menschheit, im Glanz eines großen schöpferischen Idealismus. Der Anregung, diesen Helden der Tat und des Geistes durch ein Tongedicht zu verherrlichen, gab er willig Gehör und so keimt in ihm der Plan einer großen Bonaparte-Symphonie. Von andrer Seite wird erzählt, daß der Tod des englischen Admirals Abercrombie Beethoven den Gedanken einer Heldensymphonie eingegeben und daß darum auch mit dieser besonderen Beziehung auf einen Admiral das Hauptthema des ersten Allegro jenen wiegenden, der Bewegung von Welle und Meer angeähnelten Charakter angenommen habe, den die Zeitgenossen als „naval" empfanden und bezeichneten. Mag diese Erzählung immerhin zutreffen, so hat doch im Lauf seiner Arbeit Beethoven seine schöpferische Phantasie jedenfalls unzweifelhaft auf die idealisierte Heldengestalt Napoleons eingestellt. Die Partiturabschrift soll auf ihrem Titelblatt nur die beiden Namen: „Buonaparte — Luigi van Beethoven" gezeigt haben. Als nun Bonaparte in seinem übermenschlichen Ehrgeiz sich zum Kaiser hatte krönen lassen, ließ die Nachricht von diesem Vorgang die Begeisterung Beethovens in Wut und Empörung umschlagen. „Ist der auch nichts anderes als ein gewöhnlicher Mensch!" — rief er aus. „Nun wird er auch alle Menschenrechte mit Füßen treten, nur seinem Ehrgeiz frönen; er wird sich nun höher wie alle andern stellen, ein Tyrann werden!" Sprachs, faßte das Titelblatt der Partitur oben an, riß es durch und warf es zu Boden. Eine andere Abschrift (die sich in Wien befindet) zeigt ein Titelblatt mit der Inschrift: „Sinfonia grande Intitulata Bonaparte 804 im August Del Sigo. Louis van Beethoven. Geschrieben auf Bonaparte. Sinfonia 3 op. 55." (Abb. S. 35.) Auf dem Blatt ist radiert, geändert. Schließlich gibt Beethoven den Gedanken einer als solcher kenntlich gemachten Bonaparte-Symphonie auf und nennt sein Werk einfach: „Sinfonia Eroica, composta per festeggiare il sovvenire di un grand Uomo . . .": „komponiert um das Andenken eines großen Mannes zu feiern." Die Widmung an den Fürsten Lobkowitz, in dessen Palast das Werk mehrfach aufgeführt wurde, schließt sich dem Titel an. Die Erweiterung ihres poetischen Programms zum allgemein Menschlichen hin entspricht durchaus dem Charakter dieser Symphonie, die keinerlei Bildtreue und Bildähnlichkeit mit der Erscheinung des korsischen Halbgotts, des von Goethe bewunderten Macht- und Willensgenies aufweist. Der Held dieser Eroika besitzt Eigenschaften und Tugenden, die Napoleon nicht besaß, die aber, wie Schmerzfähigkeit und sittlicher Idealismus, vom Charakterbild menschlicher Größe unzertrennlich sind. Das ungeheuer Neue und Erschütternde an dieser Symphonie ist es, daß mit ihr zum erstenmal in der Geschichte der Symphonie der Mensch auf den Schauplatz tritt, der Mensch in der Fülle seiner Menschlichkeit, in seinem Zwiespalt mit überindividuellen

Kräften, mit Schicksalsmächten, der Mensch in seinen Schmerzerschütterungen und der Sieghaftigkeit seiner sittlichen Kraft. Und an diese „sittliche Kraft" denkt Beethoven, wenn er den Begriff der Moral umwertet. Beethoven hat in dieser Symphonie mit dem Heroischen den eigentlichen Kern seines Wesens entdeckt. Von da an kehrt es in allen seinen großen Werken wieder, zumeist mit der Tonart Es-Dur verbunden, wie es vorher schon da und dort in seiner Musik anklang, so z. B. in den Gellertliedern op. 48 und ihrem stolzesten Stück: „Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre", wo das Heroische den Ausdruck religiöser Erhabenheit annimmt. Neben dem heroischen Element ist es der Humor, der als zweite Großmacht — von allem Anfang in der Seele dieses wunderbaren Musikers vorhanden, — geistige Natur und Ausdruck seiner Musik bestimmt. Auch hier in der Eroika; und hier mit ausschlaggebender Entschiedenheit. Mit der Eroika beginnt das Zeitalter einer „Nuove Musiche" (wie es schon einmal im 17. Jahrhundert der Fall war, als der begleitete Einzelngesang erfunden worden war), beginnt die Epoche einer neuen Entwicklung der Musik als einer Kunst subjektiven Empfindungsausdrucks, als einer Persönlichkeitskunst; beginnt: „die moderne Symphonie."

Die Eroika, zu beispielsloser Breite gewachsen, die der Fülle ihrer Ideen, der Weite der thematischen Arbeit, dem Reichtum ihrer Kombinationen und dem großen Zug der formalen Entwickelung entspricht, hält sich an das klassische Symphonieschema: das Allegro con brio ist in der mit genialer Freiheit behandelten Sonatenform angelegt; dem langsamen Satz prägt Beethoven den Charakter eines Trauermarsches, einer Trauermusik und einer erhabenen Totenfeier auf. An Stelle des Haydnschen Menuetts tritt ein Scherzo: das erste, echte orchestrale Scherzo, jene Form, die Beethoven, wenn nicht erfunden, so doch mit ganz neuem Geist erfüllt hat und mit der er einen neuen Ausdruckstyp, einen neuen Musikcharakter geschaffen hat: blitzende Regsamkeit, zu höchster Beweglichkeit gesteigert, phantastisches Leben, man möchte sagen: die Molekularschwingungen der Musik, sprühendes Temperament, das aus den Tiefen dämonischer Unterströmungen hervorlodert, kecke, übermütige, burleske und groteske Melodik, romantische Ironie: das sind die Eigenschaften und Eigenheiten, die das Beethovensche Scherzo im allgemeinen und im besonderen jenes der Eroika kennzeichnen. An den Schluß jenes Werkes setzte Beethoven einen großen Variationensatz, dessen Thema aus dem Prometheus-Ballett stammt, wo ihm die Rolle eines Kontretanzes zugewiesen war. Thema und einen großen Teil der Variationen hatte Beethoven schon vor der Eroika in den Klaviervariationen op. 35 Es-Dur in der ganzen Pracht seiner unerschöpflich phantasiestarken Variationenkunst ausgebreitet. Mit dem poetischen Grundplan der Heldensymphonie hängen Scherzo und Variationensatz immer noch zusammen, so sehr sie sich auch von ihm zu lösen scheinen: sie weisen auf die „Friedenswerke" des Helden hin und vor allem: auf die geistige Freiheit, die wahres Heldentum sich selbst und der Menschheit gewinnt. Der Held Beethovens, der Held dieser Eroika ist sicherlich kein General, kein Eroberer von der Art Napoleons, kein Held der physischen Tat, sondern ein Ritter vom Geist, der durchgeistigte Mensch, der geistige Held. Darauf deutet ja schon das Hauptthema des ersten Allegro hin, eine weiche, in ihrem Vordersatz sanft gewiegte Melodie, deren Nachsatz in dem eindringlich sprechenden Oboemotiv an die Wahrheit des Bibelwortes erinnert, daß Wissen Schmerz bedeutet. Die ersten 4 Takte dieses „navalen" Themas stehen in Intervall und Rhythmus völlig gleichlautend, bereits an der Spitze der kleinen Singspielouvertüre zu Mozarts „Bastien und Bastienne" (1768). Aber, welche Bedeutung, welche Vertiefung und welche Ausdrucksgewalt empfängt das pastorale behagliche Thema Mozarts in der Berührung mit der gewaltigen Persönlichkeit Beethovens! Der gleiche sinnend schmerzliche Zug, nur noch mehr vertieft und zum Sehnsüchtigen, zu inniger Empfindung hin gewendet, fällt an dem ganz eigen gebauten überaus zarten Seitenthema auf. Die



Die erste Seite von Beethovens Handschrift der fünften Symphonie. (Verkleinert.) Urschrift im Besitz der Staatsbibliothek zu Berlin (Zu Seite 65)

Höhenpunkte des prachtvollen Allegrosatzes und seiner unaufhaltsamen Entwickelung tragen rhythmische und thematische Bildungen besonderer Art und schneidende Dissonanzen. Momente von höchster Wucht und dramatischer Erregung, Leidenschaft, Trotz, Kühnheit illustrieren das Wort Beethovens und seinen Willen: „dem Schicksal in den Rachen zu greifen". Sie zeigen aber auch das Ich-Gefühl dieser gewaltigen Mannatur, die Freude und den Selbstgenuß ihrer Kraft. Im Schluß des Durchführungsteils, dem sogenannten „Cumulus", klingen einmal Dominante und Tonika gleichzeitig zusammen: es sind jene Takte, in denen unter den tremolierenden Geigen das Horn das Hauptthema anstimmt. In der ersten Probe der Symphonie, die entsetzlich war, stand Ferdinand Ries (Abb. S. 37), wie er erzählt, neben Beethoven und sagte zu ihm: „Der verdammte Hornist! Kann der nicht zählen? Es klingt ja infam falsch!" Er hätte von Beethoven für diese Bemerkung, die ihm Beethoven lange nachtrug, beinahe eine Ohrfeige bekommen. Etwas ebenso Merkwürdiges, wie dieser Horneinsatz, ist eine sehr bedeutungsvolle Episode, die mit einem neuen dritten großen Thema (E-Moll) nach den furchtbaren Empörungsschreien beängstigend synkopierter Harmonien in der Durchführung erscheint: es ist die durchdringende Klage über die Ohnmacht auch des stärksten Menschen gegenüber den höheren Schicksalsgewalten. Beethoven hatte dieser Idee und diesem Thema, wie die Skizzenbücher beweisen, geradezu eine Mittelpunktstellung im Organismus des Satzes zugedacht. Die große Trauermusik des zweiten Satzes, Marsch und Totenfeier zugleich, erhebt sich auf ihren Gipfel in der Doppelfuge des Mittelteils, die aus der Logik des Geschehens und unerbittlicher Notwendigkeit der sittlichen Tat ihre tragischen Folgen verständlich macht. Eine Musik, in der ungeheurer Ernst mit geradezu antiker, ja sophokleischer Größe von Gedanke und Ausdruck sich verknüpfen. Trost und Hoffnung tragen dann mit ergreifenden Wendungen in die erhabene Trauermusik und ihren düster schicksalschweren Ernst milde Lichter hinein. Das Scherzo: ganz flimmernde Beweglichkeit, leises Flüstern, Rascheln, Raunen der Geigen auf stehenden Harmonien. Darüber eine burleske Bläsermelodie; dann ein synkopiert niedersausendes Unisono der Streicher und ein heiteres, waldfrohes, einmal von einem dunklen Schatten getroffenes Trio der Hörner, von denen hier zum erstenmal in der Symphonie drei (statt der bisher üblichen zwei) benutzt werden. In den Variationen des Finale feiert Beethoven ein Fest seines Geistes. Da gibt es Erstaunliches und Wunderbares: wie die feierlich fromme, andächtig-religiöse Verklärung des Prometheusthema, wie das Aufstöhnen der Kontrabässe in der G-Moll-Variation, das an ein Röcheln gefällter Giganten, an das letzte Grollen erstickter Dämone denken läßt, bis dann die Freiheitshymne der Hörner prachtvoll ins Weite braust, in eine blühende Welt wiedergewonnenen Friedens hinein.

Beethoven, die Pastoral-Symphonie komponierend (Szene am Bach). Phantasiezeichnung von Johann Peter Lyser für das Taschenbuch für Freunde der Tonkunst („Cäcilia." Hamburg 1833, Hoffmann & Campe) (Zu Seite 66)

Aus der Zeit unmittelbar vor und nach der Eroika stammen mit

Das nicht mehr bestehende Beethovenhaus in Hetzendorf bei Wien („Das Schlößchen"). Nach einem Aquarell von Prof. Hans Götzinger (Zu Seite 59 u. 67)

der Waldstein-Sonate und der Appassionata zwei der gewaltigsten Klavierdichtungen Beethovens. Mit der Waldstein-Sonate op. 53 C-Dur gab Beethoven einem seiner ersten und für seinen Bildungsgang und seine Entwickelung wichtigsten Gönner, dem Grafen Waldstein ein herrliches Zeichen seiner Dankbarkeit und in sie klingt auch mit dem köstlichen Rondo eine Erinnerung an die Jugend, an Bonn und den Rhein hinein: das Thema des Finale ist ein rheinisches Lied; in den rollenden Baßfiguren fließen und brausen die Wellen des heiligen deutschen Stroms und auf den Trillern, über denen das Thema schwebt, schimmert der Glanz der rheinischen Landschaft, des heiteren rheinischen Lebens. Den ersten Satz mit seiner steigenden Helligkeit haben die Klavierspieler „Aurora" getauft: seine Wirkung ruht auf zwei prachtvollen Themen C-Dur und E-Dur, auf ihrer genialen Kontraststellung und glänzenden Verarbeitung. Die Sonate hatte ursprünglich drei Sätze: doch löste Beethoven aus dem Gefüge des Ganzen den langen Mittelsatz F-Dur und veröffentlichte ihn als selbständiges Klavierwerk: das ist das berühmte „Andante favori", das sich von Anfang an großer Beliebtheit erfreute. Die Sonate F-Moll op. 57 — die (nicht von Beethoven, sondern von den Klavierspielern und Musikfreunden sogenannte) Appassionata — hielt Beethoven für seine größte Sonate. Ihre Entstehung schiebt sich bereits an die Fideliozeit hinein. Schindler verlegt die Komposition der Sonate in das Jahr 1806. Beethoven soll sie nach der nicht sehr wahrscheinlichen Versicherung dieses Gewährsmannes „während einer kurzen Rast bei seinem Freund, dem Grafen Brunswick, in einem Zug" niedergeschrieben haben. Von dem ungarischen Gut Brunswicks reiste Beethoven zum Besuch des Fürsten Lichnowsky, der auf seinem Schloß Grätz bei Troppau in Österreichisch-Schlesien saß. Dort versuchte der Fürst Beethoven zu bewegen, einem als Gast anwesenden französischen General und französischen Offizieren vorzuspielen. Allein Beethoven verließ nach einer peinlichen Szene in voller Empörung das Schloß, floh bei strömendem Regen nach Troppau, von dort reiste er mit Extrapost nach Wien, wo er die Büste des Fürsten, ein Geschenk seines Bewunderer und Gönners, zertrümmerte. An Lichnowsky hatte er in Schloß Grätz einen Brief zurückgelassen, in dem er erklärte, vor Feinden seines Vaterlandes nicht spielen zu können. „Fürst! Was Sie sind, sind Sie durch Zufall und Geburt, was ich bin, bin ich durch mich. Fürsten hat es und wird es noch Tausende geben, Beethoven gibt's nur einen." Das war Beethoven.

Deutliche Spuren jener nächtlichen Flucht unter Sturm und Regen weist das Manuskript der F-Moll-Sonate auf: es war naß geworden. In ganz großen Linien und weitgewölbten Melodiebögen strebt das allegro assai empor: das Hauptthema weist wieder auf die Mannheimer Raketen zurück: es steigt in gespenstischen Pianissimo im F-Moll-Dreiklang nach oben, lauscht nach einem geheimnisvollen klopfenden Baßmotiv hin, wie nach einem Signal aus einer anderen Welt; und in jähem Wechsel dynamischer Spannungen reckt es sich dann mit elementarer Kraft, stürmt, rast, trotzt: in jeder Note Leidenschaft, Fülle des Gemüts, Feuer des Temperaments und ungeheure musikalische Vitalität, drangvolle Lebensenergie. Das Gesangsthema führt in die parallele Dur-Tonart, das violette As-Dur: mit mildem Zuspruch, herzlich, beruhigend und trostreich. Der zweite Satz bringt Variationen über ein feierliches Des-Durthema von fast orgelartigem Klang. Und im Finale stürmen Naturgewalten. Ries erzählt, wie Beethoven auf einen gemeinsam unternommenen Spaziergang den ganzen Weg über für sich gebrummt und geheult hatte; „immer herauf und herunter, ohne bestimmte Noten zu singen" und schließlich sagte: „Da ist mir ein Thema zum letzten Allegro der Sonate eingefallen." Zu Hause angekommen, setzte er sich ans Klavier und „tobte wenigstens eine Stunde lang über das neue so schön dastehende Finale" dieser Sonate. Aus dem Jahr 1805 stammt noch — neben dem edlen metaphysischen Bedürfnis entsprungenen Gesang „An die Hoffnung", das vierte Klavierkonzert Beethovens, jenes G-Dur-Konzert, das ganz Anmut, Innigkeit und wahrhaft „schöne" Musik ist, zarte Themen von fast frauenhafter Anschmiegsamkeit mit einem durchgefeilten und kristallenen Klavierstil verknüpft und die Fülle von Liebenswürdigkeit und zarter Weichheit zum Klingen bringt, die auch in diesem äußerlich rauhen Künstler lebt und um den Kern seiner Natur einen Lichtring, eine Aura spannt. Jede Note in diesem Klavierkonzert, dem weiblichen in der Fünfzahl Beethovenscher Klavierkonzerte, ist Musik, Wohllaut, singende Seele und Anmut. Zwischen dem ersten Satz und dem graziös geistreichen Rondo steht ein langsamer Satz von gleichnisloser Eigenart und hoher poetischer Symbolik: dem rauhen und drohenden Unisono des Streichchors stellt das Klavier die individualisierte und vergeistigte Stimme einer leisen, schüchternen, unendlich zarten Bitte entgegen, die allmählig die barsch abwehrenden Mächte, ihr hartes „Nein" entwaffnet, versöhnt und rührt, wie Orpheus die Furien und Larven der Unterwelt rührt. Der Satz ist ganz Idee und ganz Poesie, in ergreifende Wirkung umgesetzt: Ein Meisterstück sui generis von zwingender Beweiskraft für die Geistigkeit Beethovens und das ursprüngliche Gestaltungsvermögen dieser Erfindernatur.

Es wäre verwunderlich, wenn einen Künstler von dieser Universalität, der bereits auf allen Gebieten der Tonkunst, in allen Formen der Musik durch große und reife Leistungen sich ausgezeichnet hatte, der trotz mancherlei Widerspruchs und Einwänden der musikalischen Kritik doch als einer der bedeutendsten, wenn nicht als der bedeutendste unter den Tonsetzern der Zeit sich gewürdigt sah und der sich selbst als Künstler ersten Ranges fühlte, es wäre seltsam und verwunderlich, wenn Beethoven nicht auch die Oper angezogen hatte. In der Tat beschäftigten Ludwig van Beethoven Opernpläne; in allen Epochen seines Schaffens und selbst noch in seinen letzten Lebensjahren bewegten den tiefen und leidenschaftlichen Geist des Meisters Gedanken und Wünsche, die um die Oper kreisten. Schon nach dem Tode Mozarts war der geschickte und pfiffige Schikaneder mit ihm in Verbindung getreten. Aber wo Mozart in naiver Schaffensfreudigkeit, in impulsivem Ungestüm zugriff, ohne zu zaudern, dort überlegte und bedachte Beethoven nachdenklich die Wahl. Für Beethovens sittlich große Auffassung vom Wesen der dramatischen Musik, für den Ernst seines Fühlens und Denkens kamen durchaus nur große, bedeutungsvolle, ja ungeheure Stoffe und Motive in Betracht. Nur Großem und Heroischem fühlte sich Beethoven in seiner Grund-

Moritz von Schwind: Die Symphonie. (Beethoven, Phantasie für Pianoforte, Chor und Orchester.) Ölbild (1852). München, Neue Pinakothek (Zu Seite 68)

stimmung wahlverwandt. Ein Opernbuch, das Beethoven genügen wollte, konnte nicht anders als groß und heroisch in Grundplan, Anlage und Ausführung sein. Das war in seiner Natur, in seiner Art tief begründet. Und so kann es nicht überraschen, daß Phantasie und schöpferischer Wille des gewaltigen Künstlers bei einem so gigantischen Plan wie der Komposition eines homerischen Stoffes: „Die Heimkehr des Odysseus" verweilte; daß ihn der römische Sagenkreis — „Romulus" — beschäftigte, ein lyrischer Operntext „Bacchus" fesselte; daß ihn selbst nach der Erschaffung der „Neunten Symphonie" der Gedanke an die Komposition des Goetheschen „Faust" in enthusiastische Wallung brachte. Die hohen Pläne kamen aber nicht zur Ausführung. Auch mit Grillparzer knüpfte er in späten Jahren eine Verbindung an, die guten Erfolg zu versprechen schien: dem Opernbuch, das Grillparzer für ihn verfaßt hatte, „Melusine", brachte er besondere Neigung entgegen und mehrfach erklärte er dem Dichter: „Die Oper ist fertig." In Wirklichkeit hatte Beethoven niemals auch nur eine Note von dieser im Geist entworfenen Musik aufgezeichnet. Jener sehnsüchtigen Freude und Begeisterung für die dramatische Bühne — der wir, neben kleineren Arbeiten, die kraftvolle „Egmont"-Musik zu danken haben, — entsprang in greifbarer Wirklichkeit einzig und allein die Oper „Fidelio", das ergreifende Drama, in welchem dem Meister selbst ein Schmerzenskind erwuchs, das ihm Mühe und Arbeit, Kummer und mancherlei Not, aber endlich doch auch geistigen Gewinn und Freude bringen sollte. (Abb. S. 40 u. ff.)

Beethovens Schüler Erzherzog Rudolf von Österreich (1788 bis 1831), der spätere Erzbischof von Olmütz. Steindruck von K. H. Pfeiffer (Zu Seite 70 u. 99)

„Ich brauche einen Text, der mich anregt. Es muß etwas Sittliches, Erhebendes sein." Diese Forderung Beethovens entspringt dem Bewußtsein des schaffenden Künstlers von der inneren Bindung, die das Verhältnis von Text und Musik in der Kunstform der Oper kennzeichnet: so zwar, daß nur das menschlich Große, die menschlich bedeutende Handlung den Quellboden auch einer großen und menschlich bedeutenden Musik bereitet. Und sie entspricht überdies der Natur und der Künstlerpersönlich-

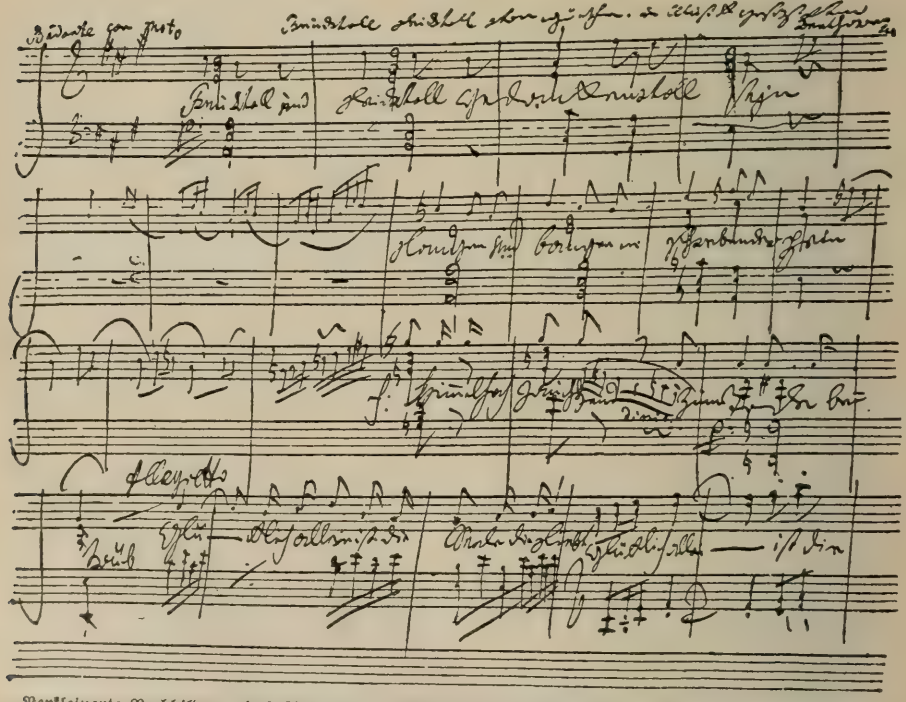
keit Beethovens, seinem Moralbegriff als werktätiger Sittlichkeit. Ein solches Textbuch, wie er sich wünschte und wie er es brauchte, fand er nun in dem Fidelio-Libretto.

Beethovens Gönnerin Gräfin Maria Erdödy, geb. v. Niczky (1779—1837) (Zu Seite 70)

Der Stoff war aus der Fremde nach Deutschland gekommen. In Frankreich hatte Pierre Gaveaux das Libretto Bouillys: „L'amour conjugal" komponiert, das unter dem Eindruck der französischen Revolution, unter der Nachwirkung von aufregenden Erlebnissen und Schreckensszenen entstanden war. Das Buch, das in die Abteilung der sogenannten „Schreckensopern" und der „Befreiungsopern" gehört, wie sie damals, unter dem Druck der revolutionären Zeit, ihrer Ereignisse und Abenteuer in Mode gekommen waren, trat eine doppelte Wanderung an: in das Italienische übersetzt, zur italienischen Oper zurechtgeputzt, bemächtigte sich seiner Ferdinand Paer, dessen Werk unter dem Namen „Eleonore" auf der Dresdener Hofbühne erschien. Der andere Weg, den Bouillys Buch nahm, führte in geistig deutsches Land: Josef Sonnleithner in Wien übersetzte das französische Original und gab ihm, nicht gerade zum Vorteil für das Ganze, eine neue Form, indem er aus den zwei Akten Bouillys deren drei machte. Einen Operntext von frivoler Tendenz zu komponieren, hatte Beethoven immer auf das entschiedenste abgelehnt. „Ballettaufzüge, Feuerwerk, wollüstige Liebesintrigen": dazu eine Musik zu machen, das wies er mit Entsetzen von sich. Seine Musik mußte, wie Wagner treffend bemerkt, eine ganze, hochherzige, leidenschaftliche Handlung vollständig durchdringen können. Die dramatische Situation, die Beethoven in dem Leonorentextbuch vorfand, hatte nichts von dieser „gehaßten Frivolität" an sich, die er sogar an Meisterwerken, wie „Don Juan" und „Figaro", so abstoßend fand, daß er diese Opernbücher zu komponieren niemals sich hätte entschließen können. Die Verherrlichung der weiblichen Treue und die große, dem erlösenden Liebesopfer eines Weibes entspringende Befreiungstat, in der das Fideliodrama gipfelt, entsprach nach dem Worte Wagners „dem leitenden Humanitätsdogma des Meisters"; entsprach diesem ebenso vollständig, wie der eigenen persönlichen Stellung zum Weibe, wie Beethovens Ehrfurcht und vestalischem Altardienst vor der Frau und der Ehe.

Beethoven stand zur Zeit, da er dieses Opernbuch komponierte, noch unter der auszitternden Nachwirkung der mächtigen Krisis, die sein

ganzes Wesen ergriffen, ihn in den Grundfesten seiner Natur erschüttert und ihn zu jener erhabenen Innerlichkeit und Tiefe geläutert hatte, die fortan etwas untrennbar Wesenhaftes, Lebenselement seiner Musik werden sollte und ihr die mächtige Resonanz des Ewigmenschlichen für immer gab. An dieser Krise waren äußere und innere Vorgänge beteiligt gewesen: eine Liebe, ebensogroß und leidenschaftlich, wie unglücklich; sodann der tragische Keulenschlag, der Beethoven traf, als er sich dem Fluch der Taubheit verfallen sah, dem furchtbarsten Schicksal für einen Künstler, dem die Welt des Klanges und des Tones Heimat und Leben bedeutet. Jene hoffnungslose Liebe zur Gräfin Guicciardi, deren innere Not die kraftvolle Seele Beethovens bald vollständig überwinden sollte, und das körperliche Unglück, das auch ein geistiges und soziales war, weil es den Betroffenen den wohltuenden Aufenthalt im Kreise der Freunde vergällte, ihn mit Mißtrauen gegen die Menschen erfüllte, mit pessimistischen Stimmungen reizte, weil es ihn der Gnade und des Glückes des lebendigen Tones beraubte, haben gleichwohl die edelsten Kräfte seiner Seele zum Blühen gebracht. Die erhabenste Leistung dieser durch tiefe Schmerzen gewonnenen Sammlung und Vertiefung seines Genies war die „Eroika", die Heldensymphonie: wahrlich ein kolossales Präludium, dieses Heldengedicht, vor dem hohen Lied des Menschentums, das Beethoven im „Fidelio"



Verkleinerte Nachbildung des Anfangs von Beethovens Niederschrift des Liedes „Freudvoll und leidvoll" aus Goethes „Egmont" (Zu Seite 73)

anstimmen sollte. Menschentum ist Heldentum. Ist der Mensch in seiner höchsten Steigerung nicht größer als der Held? Oder auch: ist der Held nicht höchste Steigerung des Menschen? Und neben diesem Präludium die unvergleichlich leidenschaftlich innige Kreutzer-Sonate, die hochpoetische Klaviersonate Cis-Moll, die Sonaten D-Moll, die Waldsteinsonate, die Appassionata: Bekenntnisse von hohem innenbiographischem Wert, Weiser in das seelische Leben Beethovens hinein. Der Zug nach Innen, die gleiche Tragkraft durchgeistigter Leidenschaft, die hohe Spannung einer gesammelten Seele ist ihnen gemeinsam eigentümlich. Sie alle halfen die „Fidelio"-Musik vorbereiten: nicht etwa als Vorläufer, die den Messias verkünden, um mit dem Erscheinen des Messias selbst hinfällig zu werden, weil sie ihren Kulturzweck erfüllt haben; nicht als Morgenrot, das der aufgehenden Sonne voranleuchtet: sondern als selbständige Schöpfungen, Zeugnisse machtvoll strömender musikalisch-künstlerischer Urkraft, Befestiger der Bahn, auf die ein herbes Schicksal den Meister drängte, das zugleich Läuterung und Entwicklung, Wachstum und Genesung, Entsagung und Erfüllung in sich schloß. So komponierte Beethoven seine Oper und gab mit ihr der deutschen Kunst eines ihrer erhabensten Werke, der Gattung eine ihrer genialsten Leistungen.

Beethovens Schüler, der Klavierspieler Karl Czerny (1791—1857). Stich von Karl Mayer (Zu Seite 72 u. 93)

Im Jahre 1805 während eines Sommeraufenthaltes in Hetzendorf vollendet, kam das Werk unter dem Titel Fidelio (nicht „Leonore") im Herbst desselben Jahres dreimal in rascher Folge im Theater an der Wien zur Aufführung mit der Sängerin Anna Milder-Hauptmann in der Titelrolle, mit jener Darstellerin, die, wie Haydn sagte, eine Stimme wie ein Haus hatte. (Abb. S. 42.) Am 20. November erschien sie zum ersten Male auf den Brettern; drei Tage nachher war ihr Los entschieden. (Abb. S. 41.) Kein freundliches Gestirn hat ihr geleuchtet. Die Zeit war unruhig und unkünstlerisch. Wien war in Not und Sorge. Die Franzosen hielten die Kaiserstadt besetzt und französische Soldaten waren es, die zumeist das Theater füllten. Ihnen mochte die neue Oper wenig ergötzlich erscheinen. Die Freunde Beethovens fehlten und die guten Wiener selbst hatten in den politischen Wirren der Zeit alle ihre Phäakenseligkeit vergessen. Man darf sie, diese „Faiaken", wie sie Beethoven verächtlich genannt hat, nicht zu sehr verdammen, wenn sie Beethoven und seinem Flug nicht zu folgen vermochten. Versagten doch selbst die Kunstkenner und die Kunstgenossen Beethovens in ihrem Urteil. So berichtet die hochangesehene „Allgemeine Musikalische Zeitung" in Leipzig: „Das Ganze, wenn es ruhig und vorurteilsfrei betrachtet wird, ist weder durch Erfindung, noch durch Ausführung hervorstechend." Cherubini, der berühmte, von Beethoven hochverehrte Komponist, der in Wien als Opernkomponist Triumphe feierte, ließ sich in einem törichten und ungerechten Urteil über „Fidelio" aus. Und wenn er behauptete, daß das „Bunterlei der Modulationen" — in der Ouvertüre — ihn verhindert habe,

die Haupttonart zu erkennen, so muß er wahrlich zerstreut zugehört haben. Salieri, Kammerkompositeur und Hofkapellmeister in Wien, weniger rühmlich als durch seine Opern, durch seine gegen Mozart gerichteten Ränke bekannt, äußerte sich über den Fidelio in seinem putzigen italienischen Deutsch: „Beethoven ist ein miraculoso compositore; er spassier auf die Skala in erste, zweite, dritte und vierte Stock und springen durch Fenster von Boden 'erunter. Ich begreifen nit diese maniera —." Die Polarität des Beethovenschen Geistes, die Spannung seiner Gegensätze und die ungeheure atemraubende „Sprungfähigkeit" — die in diesem Gleichnis ausgedrückt ist, — blieben selbst größeren Musikern als Salieri unbegreiflich. Die Ouvertüre war den Leuten übrigens zu lang; die berühmte Trompetenfanfare, einen der genialsten Einfälle der Programmusik und eines ihrer stärksten Beweismittel, hielt das Banausentum für ein „Posthörnl", und sogar die Musiker — sogar? „selbstverständlich" wäre das naturgeschichtlich richtigere Wort, — waren mißgestimmt und ärgerlich über die schwere Aufgabe, die Beethoven mit seiner Musik ihrer Spielfertigkeit gestellt hatte. Die Aufführung begegnete einer Kälte, die Beethoven verstimmte und ihn veranlaßte, seine Partitur zurückzuziehen. Die Ursachen des Mißerfolges lagen aber doch nicht einseitig in der Ungunst äußerer Verhältnisse, im Unverstand und Mißwollen der Zuhörer, — das Publikum war ja, ganz im Gegenteil, dem genialen Tondichter überaus wohlwollend gesinnt! — sondern müssen ebensosehr in dem Werk Beethovens selbst gesucht werden, dem in Anlage und Durchführung empfindlich hervortretende Schwächen anhafteten und das in seiner Theaterwirkung durch mancherlei Längen und mühsam hergeschleppte Füllwerk gehemmt war. Nur mit Mühe war Beethoven zu bewegen, seine Partitur erneuter kritischer Durchsicht zu unterwerfen, an der sich auch die näheren Freunde Beethovens, die Lichnowsky, Breuning, Collin u. a. mit manch' gutem Ratschlag beteiligten. Für sie alle und für den ganzen Kreis um Beethoven war es Ehrensache geworden, die Oper zu Ehren zu bringen, dem Leben zu erhalten. Das wertvollste Ergebnis dieser Prüfung und Verbesserung bestand darin, daß man die unglückliche Idee Sonnleithners, die knappe Handlung auf dem Prokrustesbett von drei Akten auszurecken, über Bord warf und wieder auf die zwei Akte des französischen Originals zurückgriff. Im übrigen wurden einige Kürzungen vorgenommen, ein paar Nummern ganz gestrichen, anderes neu verfaßt. In dieser erneuten Gestalt erschien die Oper nach einem Jahr, am 29. März 1806 abermals vor der Öffentlichkeit. Indessen auch diesmal ohne nachhaltigen Erfolg. Die einsichtsvolle Kritik nahm dem Werk gegenüber eine respektvoll ablehnende Haltung an. Charakteristisch für den Gesichtspunkt, von dem aus sie das Ganze beurteilte, ist folgende Äußerung: „Es ist unbegreiflich, wie sich der Kompositeur entschließen konnte, diesen gehaltlosen Text mit der schönen Musik beleben zu wollen, und daher konnte der Effekt des Ganzen unmöglich von der Art sein, den sich der Tonkünstler wohl versprochen haben mochte, da die Sinnlosigkeit der rezitierenden Stellen den schönen Eindruck der abgesungenen ganz oder doch größtenteils verwischte. Es fehlt dem Herrn Beethoven gewiß nicht an hoher ästhetischer Einsicht in seiner Kunst, da er die in den zu behandelnden Worten liegende Empfindung vortrefflich auszudrücken versteht, — aber die Fähigkeit zur Übersicht und Beurteilung des Textes in Hinsicht auf den Totaleffekt scheint ihm ganz zu fehlen. Die Musik ist jedoch meisterhaft und Beethoven zeigte, was er auf dieser neu angetretenen Bahn in Zukunft wird leisten können." Beethoven wußte es sicher ebensogut und besser als seine Kritiker, wenn an dieser Oper irgend etwas noch immer nicht ganz in Ordnung gewesen sein sollte. Diesem Zwang sich selbst übertreffen zu müssen, alle schöpferischen Kräfte zu einer Höchstleistung zusammenzudrängen, dankt die musikalische Welt eine symphonisch-orchestrale Großtat allerersten Ranges: die dritte, die sogenannte „große Leonoren-Ouvertüre", eines der gigantischsten und ergreifendsten symphonisch-poetischen Tongedichte aller Zeit. Die gewaltige, in jeder Beziehung riesenhafte Ouvertüre, die das stolze Wort: Posteritati — „der Nachwelt" — schmücken durfte, zur Zeit ihres Entstehens Zukunftsmusik, heute modernste Gegenwartsmusik, ein Wunder von Musik, umspannt alle inneren Vorgänge des Fideliodramas und läßt mit neuen geistigen Mitteln, ganz im uneigentlichen Wesen der Musik, die Handlung dieses Dramas in reinster Geistigkeit sich erfüllen. Ein Werk, in dem Beethoven Idee und Stoff, Form und Farbe mit der Weisheit des Genies bezwungen und in freiester Meisterschaft seinem höchstem Wollen Genüge getan hat.

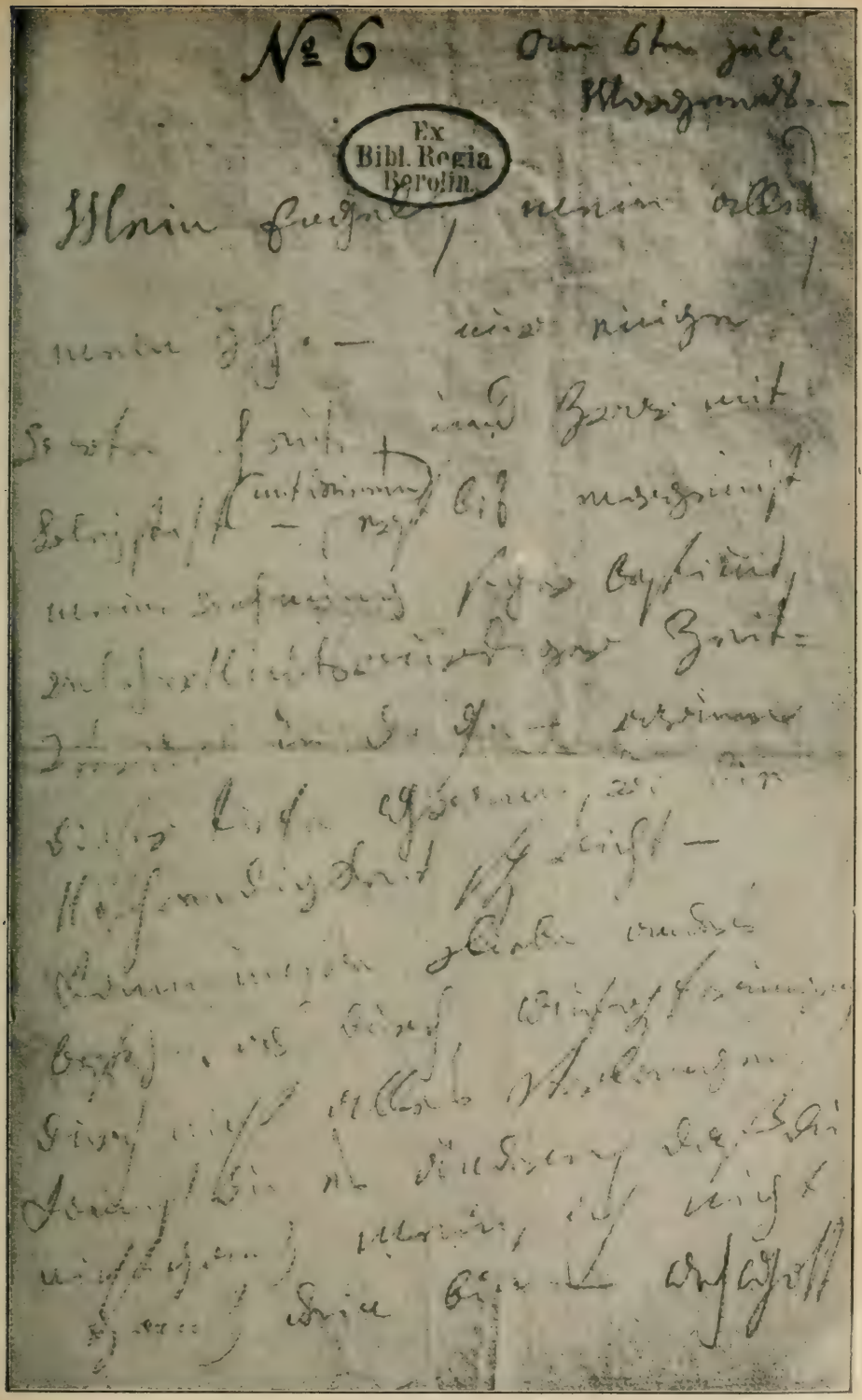
Die Oper selbst zog Beethoven zum zweitenmal zurück. Nachdem er sich vergeblich bemüht hatte, sein Werk in Prag zur Aufführung zu bringen, — und für diese dort geplante Aufführung hatte er abermals eine neue Ouvertüre — die vierte — geschrieben —, blieb es — acht Jahre später — einem glücklichen Zufall vorbehalten, das scheintote, aus der Öffentlichkeit verschollene Werk zum Leben und zum Licht zurückzuführen. Davon wird noch zu reden sein.

Nach den weiterhin aufregenden und wenig erfreulichen Erfahrungen, die Beethoven mit dem Theater in der Aufführung seiner Oper zu sammeln Gelegenheit fand, rettete sich der Meister auf die stille Insel ruhigen Schaffens und widmete sich, mit gesteigertem Fleiß und erstaunlicher Steigerung seiner schöpferischen Kraft, wiederum der Instrumentalkomposition. Zwischen den beiden Fideliobearbeitungen von 1805 und 1806 liegen die Anfänge und Skizzen für zwei Symphonien: für jene in C-Moll, die zuerst begonnen wurde; und jene in B-Dur, die in glücklicher Stunde entworfen, in einem Zug geschrieben, so schnell beendet wurde, daß sie in der Reihe ihrer Schwestern die vierte werden konnte. Auf ihr liegt der Schimmer des Frohsinns, der Heiterkeit, des Glücks.

Jugendbildnis der Bettina Brentano (1788—1859). Stich von Landshut aus dem Jahre 1809 (Zu Seite 74 u. 77)

Beethoven hatte sich im Mai 1806 mit Therese Brunswick (Abb. S. 48), der Schwester des Grafen Brunswick, seines brüderlichen Freundes, heimlich, aber mit Wissen und Zustimmung des Bruders verlobt. Therese war einst, wie ein paar Jahre früher die schöne Julia Guicciardi, die Klavierschülerin Beethovens gewesen. Als Gast war Beethoven auf dem ungarischen Gut des Grafen Brunswick Martonvasar (vermutlich öfter) eingekehrt. Beethoven widmete Therese die zartsinnige lyrisch-singende Sonate op. 81 in der romantischen Tonart Fis-Dur: sie ist ein Spiegelbild seiner Zuneigung zu dieser schönen und wertvollen Frau, die dennoch niemals seine Geliebte war, niemals seine Gattin geworden ist.

Wenn das Verhältnis Beethovens zu ihr sicherlich mehr einer tiefen und reinen Freundschaft als glühender Leidenschaftlichkeit und heiß begehrender Verliebtheit Raum gewährte, wenn die ungünstigen äußeren Lebensbedingungen endlich zur Lösung dieses Verlöbnisses führten, so hat doch diese Frau, die lange Zeit als die geheimnisvolle „unsterbliche Geliebte" gegolten, auch aus der Entfernung wohltätig auf Beethoven, auf seine Persönlichkeit und Lebenshaltung, beruhigend auf sein Wesen, verschönernd auf seine Natur zurückgewirkt. In der Zeit dieser Liebe und dieser Freundschaft, der merkwürdigerweise die Bestätigung durch Briefe fehlt, mit denen der Meister doch sonst durchaus nicht sparsam zurückhält und knausert, zeigt sich Beethoven Freunden, Bekannten, Fremden von seiner liebenswürdigsten Seite, kleidet sich sorgfältig, ja elegant, ist fröhlich, heiter. Der Vulkan seiner Natur, seines Künstlertemperamentes gönnt sich eine Ruhepause, seine furchtbaren Kräfte schlummern wie unter Rosen und Weinstöcken an den Flanken des feuerspeienden Bergs, während alles Fröhliche, Gesellige seiner Natur an die Oberfläche des Lebens zu heiteren Spielen emporsteigt. Das ist die Situation, in der die B-Dur-Symphonie, die vierte, entstand, die Lage, der sie Ausdruck gibt. Nach der Eroika die B-Dur-Symphonie: welch ein Gegensatz! Er ist zu verstehen: Friedrich Nietzsche hat darauf hingewiesen, wie im Wesen des Deutschen tiefster Ernst und höchste Heiterkeit dicht nebeneinander liegen; er fand diese Eigenschaft bei allen großen Deutschen: bei Luther, bei Wagner, aus dessen Wurzelstock ein Tristan und die Meistersinger in engster Nachbarschaft hervorwachsen konnten. Beethoven besitzt die gleiche Eigenschaft im außerordentlichen Maß: sie läßt sich innerhalb der einzelnen Werke und durch den gesamten Rhythmus seines Schaffens hindurch verfolgen. Es ist nicht — wie man behauptet hat, — ein Bedürfnis nach Erholung und Beruhigung von stürmischen Schaffensakten, wenn auf die großen Symphonien andere mit geringeren inneren Spannungsverhältnissen und schlichterem menschlichem Gehalt folgen. Beethoven schrieb ja seine neun Symphonien nicht in einem Atem, als handelte es sich um Lieder ohne Worte. Untereinander durch den gleichen Strom lebendigen Beethovengeistes verbunden, stehen sie in der Gesamtheit und im Zusammenhang von Beethovens Schaffen und Leben auf entfernten und vorgeschobenen Punkten, gleichsam wie auf Bergen. Sie sind nur mittelbar verbunden. So also folgte der Eroika im gemessenen Abstand die B-Dur-Symphonie, ein Werk, das nicht die Aufführungszahlen der anderen Symphonien des Meisters erreichte, vor allem mit der Beliebtheit der Eroika und mit der Volkstümlichkeit der Fünften (dieser fabelhaften Kraftprobe Beethovenschen Genies!) aus inneren und äußeren Gründen nicht wetteifern kann. Und doch trägt auch diese B-Dur-Symphonie das Siegel der höheren Natur ihres Schöpfers: die Einleitungstakte des ersten Satzes — die dumpf geheimnisvoll bange Stimmung eines suchenden, tastenden Abstiegs ins Unbetretene, wie zu den Müttern hinab! — die ganze Einleitung selbst (ein Meisterstück von Spannung), dann aber das wundervolle Adagio, entschleiern das innerste Wesen Beethovens. In diesem Adagio



Eine Seite aus dem Brief „an die unsterbliche Geliebte". Urschrift im Besitz der Staatsbibliothek zu Berlin
(Zu Seite 74)

bietet die Verwendung der Pauke, des oft mißbrauchten Lärm- und Verlegenheitsinstrumentes, wahrscheinlich das erste Literaturbeispiel für eine neue Art, dieses wichtige und edle Instrument der musikalischen Thematik auch der Symphonie dienstbar zu machen — wie Beethoven die Pauke in der Oper bereits für die Charakteristik des Unheimlichen entdeckt hatte! — und am thematischen Ausbau eines Symphoniesatzes wesentlich zu beteiligen.

Die Kammermusik bereichert Beethoven in seinem op. 59 mit drei Streichquartetten, die zu den bedeutendsten Schöpfungen im ganzen Umfang der Quartettkunst gehören. Dem russischen Botschafter in Wien, dem Grafen Rasumowsky, einem Gönner und Verehrer Beethovens, gewidmet, werden sie in der Regel als Rasumowskyquartette zitiert. Es sind ihrer drei; in ihnen verwendet Beethoven russische Volksmelodien. Das F-Dur-Quartett mit der wundervollen Violoncellmelodie, das E-Moll-Quartett mit einem Adagio, das in Beethoven lebendig ward, als er den gestirnten Himmel betrachtete und an die Harmonie der Sphären dachte; endlich das Streichquartett C-Dur, das „Heldenquartett". Mit einer düsteren, unheimlichen Einleitung unerhört spannend, gipfelt es in einem Andante, das fast zur „traurigen Weise" wird, von Einsamkeiten des Schmerzes singt, in Mezzavoce-Klängen von süßester, fast Schubertscher Weichheit schwelgt, bis sich das Werk mit dem prachtvoll regsamen, von Jugen-Arbeit glühenden Finalsatz krönt, aus dem sich Charakter und Persönlichkeit Beethovens in ihrem ganzen Stolz und in wuchtiger Größe mitteilt. Diese höchst eindrucksvolle und imposante Quartett-Trias, — von den Zeitgenossen Beethovens anfangs als zu schwer beiseite gelegt, — bestätigt ein hübsches Wort, das der alte vortreffliche Liederkomponist und Berliner Kapellmeister Reichardt einmal gesprochen, als er die drei Meister der klassischen Quartettkomposition verglich und ihre Bedeutung für die Gattung in einem Bild festhielt: Haydn habe ein lieblich phantastisches Gartenhaus gebaut, das von Mozart in einen Palast umgewandelt worden sei, auf welchen Beethoven einen kühnen trotzigen Turmbau gesetzt... Ja und diesen Turmbau, kühn und trotzig, mit weiten Blicken in die Ferne, in Zeit und Raum, in die Natur, in die Ewigkeit: ihn finden wir immer wieder als ragendes Merkzeichen dieser Beethovenschen Kunst.

In der nächsten Nachbarschaft der Rasumowsky-Quartette schimmert im hellsten Sternenglanz seiner Musik das Violinkonzert D-Dur, das einzige, das Beethoven für dieses schönste und ausdrucksvollste Instrument geschaffen, dem er in seinem Symphonieorchester eine so glänzende Führerrolle angewiesen. Ihm stehen nur noch, allerdings in beträchtlichem Abstand und mit ebenso beträchtlichem Rangunterschied, die beiden klassischen „Violinromanzen" zur Seite. Es wurde Dezember 1806 von dem Violinvirtuosen Clement zum erstenmal gespielt. Seine Reize fließen aus mehreren Quellen. Man freut sich der Volkstümlichkeit der Melodik, die sich an einer mit humoristischer Absicht festgehaltene dissonanten und harmoniefremden Note des Hauptthemas belebt; der silbrigen Ranken und Fäden, die die konzertierende Solostimme an die warme, von mildem Licht durchleuchtete Orchestermelodie anspinnt; die zierlichen Ornamente, die im klaren Fluß der Gedanken treiben und endlich der rhythmischen Laune, die dem Schlußrondo den Ausdruck eines eigenen Humors aufprägt, der sich im Unwirschen gefällt und schlechte Laune heuchelt, die sein Lächeln, wie eine zu kleine Maske, nur halb zudeckt.

Das Jahr 1807 bringt dann wieder einen ungeheuren Musiksegen in mehreren machtvoll großen und großartigsten Werken: in erster Reihe steht die Ouvertüre zu Collins Trauerspiel „Koriolan", die, in ihrer Wucht und tragischen Kraft der Shakespearischen Dichtung ebenbürtig, den dramatischen Geist der Generalpause begriffen hat und, wie wir es schon im Hauptsatz der Eroika erlebten, mit wahren Akkordblöcken ihr Gigantenspiel treibt, mit Rhythmen, in denen Pausen von beklemmend erregender Spannung und von furchtbar wirksamer Ausdrucksgewalt drohen.

Stimmungsgegensätze und dramatische Charakteristik begrenzen Themen und Melodik in klaren Umrissen. Der Ouvertüre schließen sich nicht weniger als zwei Symphonien, die C-Dur-Messe und die „32 Variationen für das Pianoforte" an.

Amalie Sebald, die nach der neuesten Forschung als Beethovens „unsterbliche Geliebte" gilt. Nach einer Zeichnung von C. Kolb
(Zu Seite 76 u. 78)

Die C-Moll-Symphonie, die fünfte (Abb. S. 51): das ist die Symphonie unserer Erde und des starken Menschen, die Symphonie des Goetheschen Prometheus; die Symphonie des Notwendigen, des Kampfes, des aus dem Paradies vertriebenen Menschen, der dem himmlischen Gängelband entwachsen, sein Schicksal selbst bestimmt und an seiner siegreichen Kraft zu göttlicher Höhe sich erhebt. Sie ist zugleich aber auch jene Symphonie, die der deutschen Musik für alle Zeiten ihre Weltmachtstellung geschaffen hat, die Symphonie, mit der der Einzelne, der ame Erdensohn, ein ganzes Leben lang haushalten kann, die uns durch alle Wandel der Jahre, durch alle Phasen des Daseins begleitet in Freude und in Not. Die Musikalischen unter uns lernen sie in früher Jugend kennen; am Klavier wird sie zunächst vierhändig gespielt, und wenn die jugendlichen Enthusiasten die Tiefe und Wucht dieses ewigen Liedes des kämpfenden Menschentums auch nicht fassen und verstehen, so senkt sich doch ein Ahnen von der Größe und Erhabenheit dieser Tondichtung selbst in das vom Wissen und vom Schmerz des Lebens noch unberührte Gemüt. Später hört man dann zum erstenmal die Symphonie in der Form, die ihr Beethoven gegeben: im brausenden Orchesterklange. Und ist von ihr erschüttert, wie es der alte Goethe war, als ihm Mendelssohn, der Junge, diese Musik vorspielte. Eine Weihestunde voll von Offenbarungen, von Schauern der Heiligkeit. Und wir hören und erleben sie im Lauf der Jahre ungezählte Male, und immer bleibt sie gleich groß und erhaben, — immer trifft sie uns mitten ins Herz, erschüttert sie uns wie ein „großartiges Naturschauspiel", um ein Wort Schumanns zu gebrauchen: weil sie uns selbst, immer eigenes Leben und Schicksal zum Thema sich gesetzt hat, weil sie das Wesentliche jedes Menschenlebens enthält, ganz Wahrheit, Leben und Bejahung des Menschlichen ist, ein Drama des Kampfes; ein grandioses Gleichnis, das uns erhebt, allen guten Kräften der Menschenseele den starken Auftrieb gibt, mit ihrer Siegesfeier unsere Energie stählt, uns ethisch bereichert, uns mit einem Gefühl unbeschreiblichen Glücks durchdringt. In dieser nahen, allerpersönlichsten Beziehung zum Leben, zum Glück und zum Leid des einzelnen Menschen liegt das Geheimnis der unvergänglichen Wirkung dieser so prachtvoll gegliederten, auf packende dramatische Kontraste gestellten Symphonie. Die Symphonie, die ihren Instrumentalpark zum erstenmal mit Posaunen und Kontrafagott erweitert, Instrumenten der Pracht und der Feierlichkeit, die sie für das Finale sich aufspart, trägt an ihrer Spitze ein lapidares Motiv, das nur aus vier Noten besteht und von Beethoven, dem leidenschaftlichen Naturfreund und Spaziergänger, dem Zwitschern

einer Goldammer nachgebildet ward. Aus einem primitiven Vogelruf formte er sich ein Schicksalsmotiv. Den Geist dieser vier Noten — das Monogramm Beethovens! — in drohenden Fermaten furchtbar anschwellend, faßte Beethoven in die Worte: „So klopft das Schicksal an die Pforte!" Alles was nun folgt, die dramatische Entwicklung des Satzes, ordnet sich diesem zu fast greifbarer szenischer Deutlichkeit gehobenem Kampf gegen das Schicksal ein, das hier im Sinn der antiken Schicksalstragödie als eine zerstörende, außerhalb und über dem Menschen stehende feindliche Macht gedacht ist. Diese Auffassung wäre schon aus dem Lesestoff Beethovens abzuleiten, des Künstlers, der aus den „reichen Schachten der Griechheit" (wie er einmal an Goethe schreibt), manches Gut für sich zutage gefördert hat, der mit Vorliebe Plutarch und die Alten las. Auch die Strenge der Linien, die fast grausame Logik und Naturnotwendigkeit der Gedankenarbeit weist auf griechische Tragiker, auf Aschylos etwa hin. Dem Gesetz des Kontrastes folgt Beethoven, indem er diesem Schauspiel großartiger Kämpfe ein hoffnungsvolles und trostreiches Andante folgen läßt. Auf C-Moll das milde As-Dur. Der Satz — in der Form des Rondos mit einem Thema angelegt, — bringt eine Kette herrlicher Variationen voll wundervoller Farbenspektren. Aber dieser Frieden war nur die Ruhe vor dem Sturm: Aufruhr und Kampf setzen von neuem ein. Zucken Blitze schon im ersten Allegro dieser Symphonie, dem Drama eines großen Willens, so wird doch erst das Finale zum ergreifenden Ausdruck des entscheidenden Kampfes mit den unheimlichen und dämonischen Kräften, die in das Leben großer Menschen hineingreifen. Diese Dämone, würgende Schemen, schleichen in dem so seltsam mit dem Schlußsatz verknüpften Scherzo heran: ein Schattenspuk von fast körperlich greifbarer Erscheinungsform: ängstliche hohe Fagottöne, ein grausiges Spiel halberdrosselter Klänge, unirdisch fahl, schlagen wie nie vernommene Laute von Nachtgespenstern, von phantastischen Wesen mit Fledermausflügeln an unser Ohr, bis gleich einem kräftig fegenden Sturmwind, das barsche Fugato all das Unheimliche zerstieben macht. Dröhnend wie Zyklopenhumor fahren die Kontrabässe im Trioteil auf: Ausbruch gesammelter Kraft, mit der sich die Persönlichkeit reinigt vom Dunst zwielichtiger Stimmungen und erhebt über feindliche und zerstörende Mächte. Aus der mystischen Versunkenheit der langen, leise in sich vibrierenden Pianissimoepisode auf dem klopfenden Paukenrhythmus wächst und bricht dann sonnenhaft der C-Dur-Satz, Kampf- und Siegeslied, hervor. Die entscheidende Schlacht wird erst hier geschlagen, der Feind erst hier endgültig niedergerungen, das Schicksal gebändigt von einem, der größer ist als das Schicksal selbst und der erst hier und erst jetzt siegen kann, weil er erst jetzt sich selbst gefunden hat im Bewußtsein seiner Kraft.

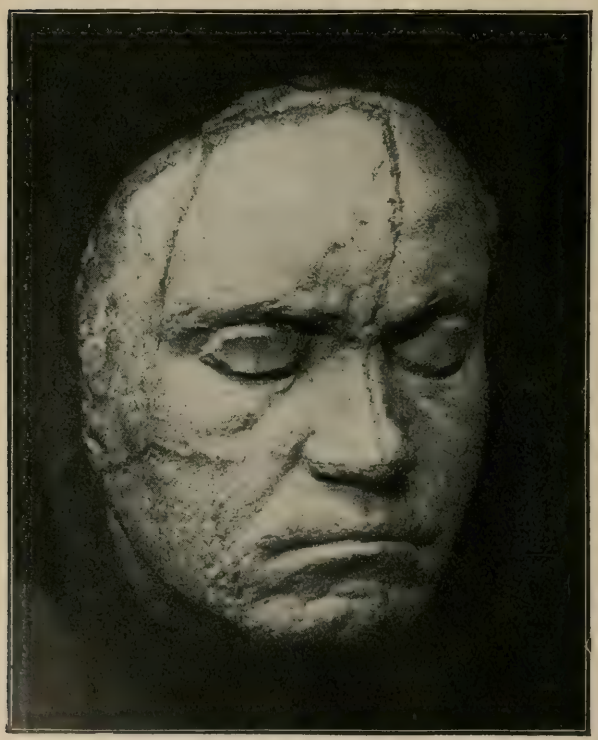
Beethoven ist in jeder seiner Symphonien ein anderer, — sogar in Anlage und innerer Form, im Orchesterklang, in der Technik. Tonsprache, Melodiebildung, Thematik, Aufbau fesselt als rein musikalisches Objekt nicht minder, als seine Musik die Phantasie reizt, das Musikalische in poetische Bilder umzudeuten. Es sei daran erinnert, daß man die sechste Symphonie Beethovens, die pastorale, sogar szenisch aufgeführt hat; von der Plastik der Schilderung, von der Greifbarkeit und Anschaulichkeit ihres Inhaltes, ihres poetischen Programms zu diesem Gewaltstreich verleitet. „Pastoral-Symphonie — oder Erinnerung an das Landleben — mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei" — das waren die Bemerkungen, die Beethoven auf die Stirnseite seiner Partitur geschrieben. Ihnen folgten, sie ergänzend, noch andere, die auf den Inhalt der einzelnen Sätze hinweisen. Allegro ma non troppo: „Erwachen heiterer Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande." Andante molto moto: „Szene am Bach." (Abb. S. 52.) Allegro: „Lustiges Zusammensein der Landleute." Allegro: „Sturm." Allegro: „Hirtengesang; frohe und dankbare Gefühle nach dem Sturm." So lauten diese Bemerkungen, die auf die künstlerischen Absichten des Tondichters helles Licht werfen und dieser Symphonie ihre Stellung innerhalb des Kunstkreises der „Programmusik" anweisen. Als Programmusik ist sie eine Naturssymphonie, in der tonmalerische Elemente, Vogelstimmen, — Kuckuck, Nachtigal, Wachtel, — Sturm und Gewitter, Wasserfiguren eine ebenso große Rolle spielen, wie rein musikalische Motive pastoraler Färbung, wie der Ausdruck der Empfindung selbst. Sie ist eben Malerei und Empfindung. Beides zusammen. Übrigens auch Freilicht- und Freiluft-Musik, empfangen in Gottes freier Natur; in ihr ist die Tonmalerei weit davon entfernt, Selbstzweck zu sein und ihre Selbstherrlichkeit zu unterstreichen; sie nimmt vielmehr dem Ausdrucksproblem gegenüber immer nur die bescheidene

Rolle des Mittels zum Zweck, des phantasievollen Zierrats, des geistreichen Spiels, des unterhaltsamen Witzes für sich in Anspruch. Beethoven sammelte die Gedanken zu dieser Symphonie in der Umgebung Wiens, in jener freundlichen Landschaft, der er als ständiger Sommergast Freundschaft und Treue hielt. In Mödling (Abb. S. 81) und Baden (Abb. S. 72 u. 80), in Hetzendorf (Abb. S. 53), Heiligenstadt (Abb. S. 31), Döbling: da oder dort schlug er im Sommer sein Zelt auf, durchstreifte Feld und Wald, lauschte dem Gesang der Vögel, dem Rauschen des Bachs und seinen Skalen und hielt die Motive, die sie ihm sangen, in seinem Skizzenbuch fest, das er immer bei sich führte. So quoll ihm diese stille, idyllische, heitere Symphonie, diese klare, durchsonnte Musik wie eine erfrischende Wohltat unmittelbar aus der Natur zu, der sie in ihrem ganzen Verlauf unmittelbar verbunden bleibt. Es gibt eine ganze Anzahl von Musikfreunden — und die musikalischsten gehören in ihre Gruppe, — die gerade diese Symphonie leidenschaftlich lieben. Sie haben recht. Denn die Pastorale ist wirklich ein kostbares Werk; ganz dem Leben angehörend und dennoch über dem Leben stehend, fängt sie die Natur, die sie schildert und mit den Empfindungen einer Rousseauschen Seele durchwärmt, wie in einem Spiegel auf, gibt ihnen die geistige Kühle des Spiegelbildes und vergeistigt sie zum Unkörperlichen, ohne den Reiz des Objekts auch nur im geringsten anzutasten. Sie schildert die Welt von oben, von der Höhe des Beethovenschen Geistes gesehen und kommt dennoch aus dem Dinghaften und der leibhaften Wirklichkeit der Natur. Sie steigert sich in der Bauernszene des Mittelsatzes zum derben humoristischen Realismus, formt in der Gewittermusik mit schlagender Genialität ein elementares Ereignis in ein künstlerisches um, stellt uns mitten in seine Gegenwart hinein und wirkt über die Realität hinaus wie eine Erinnerung an Fernes, an der aller Glanz und alle Helle des Ewigen und Unvergänglichen haftet. Diese Verbindung von Malerei und Empfindung, von Objekt und Subjekt, von Wirklichkeit und Idealisierung, von Fernbild und Nähe hebt die Symphonie auf die Höhe der Beethovenschen Geistigkeit und einer großen Kunst. Sie zeigt Beethoven, der als Mensch und Musiker mit Natur und Landschaft in innigster seelischer Beziehung steht, der sie liebt, erlebt und von ihr schöpferische Eingebungen empfängt, sie zeigt ihn als einen Teil dieser Naturkraft selbst. Es ist ein seltsam erhebendes Schauspiel, und es ist ein Reflex der romantischen Ironie, wie in jenen Jahren, in denen Deutschland und Österreich politisch zu traurigster Ohnmacht herabgesunken waren, deutscher Geist und deutsche Kunst in nie vorher geahnten Leistungen ihren ungeheuren Reichtum und ihre Kraft offenbarten: in der Gleichzeitigkeit Beethovenscher Symphonien und Goethes Faust.

Goethe (1749—1832) in Hofuniform mit dem Orden der Ehrenlegion. Schattenriß etwa vom Jahre 1810 im Goethe-Nationalmuseum zu Weimar (Zu Seite 77 u. 101)

In der C-Dur-Messe, einem Werk von malerischer Kraft der Charakteristik und der Kleinmalerei, läßt Beethoven den Meßtext in einer Fülle von musikalischen Bildern vor unserem geistigen Auge lebendig werden; seine Musik folgt jedem Worte und verweilt bei jedem, wo es ihr gegönnt ist, sich auszubreiten, wo eine rein musikalische Wirkung im besonderen innerhalb des großen Rahmens sich ermöglicht. Neben der phantasievollen Behandlung des Meßtextes bildet das formale Gleichgewicht des Chores und der Solostimmen das Besondere der C-Dur-Messe: Chor und Soloquartett stehen hier nicht im Verhältnis des Gegensatzes, sondern in dem der Ergänzung, der innigsten Wechselbeziehung. Nicht der gewollte Kontrast, wie er etwa in der älteren Instrumentalmusik das „Concerto grosso" von dem sogenannten Concertino trennt, sondern ein geistiges Verwachsensein, ein innigster Zusammenhang gliedert dem großen Vokalkörper die Solostimmen an. Sie sind gleichsam die Blüte des Chors; in ihnen spricht sich das intimste Empfinden, die innerste Seele der Allgemeinheit aus, als deren Träger und Mittler der Chor erscheint. Das Werk ist reich an wahrer Frömmigkeit. Der Geist eines Mannes, der mit gläubigem Herzen und kindlicher Reinheit zum gestirnten Himmel aufblickt, dem sich alle dunklen Rätsel des Daseins im frommen Gottesglauben und in der Musik lösen, lebt in dieser vom Fürsten Esterhazy bestellten Messe.

Ein Werk, das einer besonderen Mischgattung angehört, schuf Beethoven in der reizvollen Chorphantasie op. 80. Ihr Titel lautet: „Phantasie für Pianoforte, Chor und Orchester." (Abb. S. 55.) Sie stammt aus dem Jahre 1808, ihre Vorgeschichte reicht aber weiter in die Vergangenheit zurück: ihre ersten Entwürfe berühren sich zeitlich und räumlich (in dem gleichen Skizzenbuch), wieder mit der Schillerschen Freudenhymne, um die die Phantasie Beethovens noch in unbestimmter Bahn kreist. Das Werk, in dem rein instrumentale Teile mit konzertierenden Episoden des Klaviers und pathetischen Chornummern wechseln, darf, wenn nicht als Vorahnung und Vorstudie des Chorfinales der Neunten Symphonie, so doch als ihr stilistischer Vorläufer gelten. Weist der apollinische Charakter der Musik und der instrumentale Teil auf ältere Meister zu-



Gesichtsmaske Ludwig van Beethovens. Von Bildhauer Franz Klein nach dem Leben geformt im Jahre 1812 (Zu Seite 77)

rück, so gehört doch der odenhafte Schwung, den die Komposition mit dem Eintritt des Chors nimmt — dessen Einführung dem Tondichter mancherlei Schwierigkeiten zu überwinden aufgab —, dem Künstlertemperament Beethovens eigentümlich an. Die erste Aufführung fand (1808) unter der Leitung Beethovens statt aus „noch nassen Stimmen" und nach einer flüchtigen Probe. Sie war von dem schweren Unfall einer so vollständigen Entgleisung des Orchesters heimgesucht, daß Beethoven seinen Musikern zurief: „Noch einmal!" und das Stück in der Tat von neuem angefangen werden mußte und erst mit diesem zweiten Anlauf glücklich zu Ende gespielt werden konnte. Beethoven war als Dirigent eine zwar besondere, aber sicherlich keine vorbildliche Erscheinung. Von irgend einem ästhetischen Kult der Gebärde weit entfernt, pflegte er in Pianostellen ganz in sich zusammenzusinken, um dann im Forte mit grotesker Heftigkeit jäh emporzuschnellen. Oder: er stellte sich auf die Zehenspitzen, wuchs riesengroß, und, mit beiden Armen „wellenförmig rudernd, schien er zu den Wolken hinaufschweben zu wollen". Seine zunehmende Schwerhörigkeit hinderte ihn überdies, das Klangbild mit den feineren Graden von Licht und Schatten zu beleben, Farbenwerte zu schaffen, größere Tonmassen sicher zu beherrschen. Er pflegte sich als Dirigent mehr mit dem Auge als mit dem Ohr zu orientieren und in der optisch-musikalischen Abhängigkeit vom Konzertmeister auf diesen und seine Bogenführung sich zu stützen. In den späteren Jahren, als die Taubheit Beethovens nahezu vollständig geworden war, „beteiligte" sich Beethoven nur noch an der Aufführung seiner großen Werke: das Publikum wollte sie nicht nur hören, sondern auch ihn, ihren Schöpfer, sehen. Der Ruhm seines Namens schien geradezu die tätige Anwesenheit des großen Musikers vor dem Pult des Dirigenten zu fordern. Neben Beethoven oder hinter ihm stehend griffen dann aber tüchtige Kapell-

Büste Beethovens von Franz Klein. 1812 nach seiner Gesichtsmaske hergestellt (Zu Seite 78)

meister mit fester Hand in die Leitung der Aufführung ein, wenn aus Schwankungen und Unsicherheiten Gefahr drohte.

Der Ruhm Beethovens leuchtete weit über die Bannmeile der großen Musikstadt Wien hinaus. Daß auch das Ausland die Bedeutung dieses außerordentlichen Musikers zu würdigen wußte, beweist (mit der Aufführungszahl seiner Werke) auch die ehrenvolle Tatsache, daß die holländische Akademie der Künste in Amsterdam ihn 1809 zu ihrem Mitglied ernannt hatte: „Also doch ein Titel! Haha, das macht mich lachen!" schrie Beethoven. Wichtiger für seine Lebensstellung war es schon, daß von Kassel aus, wo Jerôme, der Bruder Napoleons, als „König von Westfalen" residierte, ein Ruf an Beethoven ergangen war: dort winkte ihm eine lebenslängliche Anstellung mit einem Gehalt von 600 Dukaten in Gold und 150 Dukaten Reisegeld. Als Gegenleistung war verlangt worden, daß Beethoven die Kammerkonzerte des Königs leite und gelegentlich vor ihm spiele. Beethoven, der ja schon seit Jahren den Wunsch hegte, auf Reisen zu gehen, um seinem phänomenalen Klavierspiel eine europäische Resonanz zu geben, war geneigt, dem Kasseler Antrag zu folgen und Wien, das ihm Heimat und Wurzelboden seiner schöpferischen Kraft geworden war, zu verlassen. Wien ohne Beethoven: der Gedanke erschreckte seine Gönner und Freunde, seine Schüler, unter denen sich sogar ein leibhaftiger Erzherzog befand, erschreckte seine zahlreichen Verehrer. Insbesondere seine aristokratischen Freunde wünschten ihn, den Einzigen, Unersetzlichen, Wien und seine persönliche Nähe sich selbst zu erhalten. Indem sie einer Anregung der Gräfin Erdödy (Abb. S. 57) folgten, kam es zu einem Vertrag, in dem Erzherzog Rudolf (Beethovens begabter Schüler, Abb. S. 56) und die Fürsten Lobkowitz und Kinsky — seine besonderen Gönner, — sich verpflichteten, Beethoven auf Lebenszeit ein Jahresgehalt von 4000 Gulden, eine für jene Zeit sehr bedeutende Summe, zu sichern. Im Februar 1809 empfing Beethoven aus den Händen des Erzherzogs diese für seine wirtschaftliche Existenz bedeutsame Urkunde, die ihm für alle Zeit ein sorgenfreies Leben und die Möglichkeit, einzig seiner Kunst sich zu widmen und ungestörte Schaffensruhe zu gewährleisten schien. Aber es schien nur so, und der Schein war wieder einmal trügerisch. Die Zeiten waren kriegerisch. Die Franzosen rückten in das Land. Wien wurde belagert, beschossen. „Welch zerstörendes, wüstes Leben um mich her, nichts als Trommeln, Kanonen, Menschenelend aller Art." Beethoven erkrankte: „Ist es ein Wunder: wir haben nicht einmal mehr gutes, genießbares Brot." Die verzweifelte Notlage des österreichischen Staats empfängt ihren grausam kalten Ausdruck in dem berüchtigten Wiener Finanzpatent von 1811, das den Nennwert des Guldens auf ein Fünftel herabsetzte, so daß also Beethovens Gehalt von 4000 Gulden auf 800 zusammenschrumpfte, eine Summe, die ja immerhin noch als wirtschaftliche Beihilfe seiner Lebenshaltung nicht zu verachten gewesen wäre, wenn er nur über sie mit Sicherheit hätte verfügen können. Aber Fürst Kinsky starb schon 1812, und wenige Jahre später folgte ihm Lobkowitz in den Tod nach, dieser leidenschaftliche Musikfreund, über dessen überschuldetes Vermögen vorher schon die Zwangs-

Beethoven im Jahre 1814. Stich von Blasius Höfel nach einer Bleistiftzeichnung von Louis Letronne
(Zu Seite 87)

verwaltung verhängt worden war. So erhielt also Beethoven wenig oder nichts, mußte mit den Erben Prozesse führen und bezog als festes Einkommen nur die 1500 Gulden, die Erzherzog Rudolf gezeichnet hatte. Und so lernt man auch den in den Briefen Beethovens immer wiederkehrenden bitteren Scherz verstehen: „Mein Gehalt ist ohne Gehalt."

In den Schöpfungen aus der Zeit von 1809 angefangen befinden sich Werke von unerhörter Schönheit und Pracht, von lebensvollster Eigenart, an denen alle Kennzeichen dieser hohen Reifeperiode glänzen, zu der Leben, Entwickelung und Genie das Schaffen Beethovens wie auf ein Hochplateau emporgehoben hatten. Da wäre zunächst der zwei Trios op. 70 für Pianoforte, Violine und Violoncell zu gedenken, von denen das D-Dur-Trio den Namen „Geistertrio" oder auch „Fledermaustrio" mit Recht führt. Ein reinster Typ von intimer Kammermusik, die im Largo mit phantastischen

Palais Offolinsky in Baden bei Wien, Beethovens Sommeraufenthalt 1816.
Original-Radierung von Theodor Weiser, Wien (Zu Seite 67 u. 98)

Dämmerfarben auf einen ganz heimlichen Ton, auf sanfte Gespensterahnung sich abstimmt und sozusagen alle Lichter abdreht. Neben ihr das Streichquartett Es-Dur op. 74, das unter dem Namen „Harfenquartett" bekannt ist: die Bezeichnung knüpft an die mehrfach wiederkehrenden Akkordzerlegungen an, die abwechselnd von Bratsche und Violoncell, dann von der ersten und der zweiten Geige Pizzikato vorgetragen werden: ein überraschender Effekt, der in der Tat an den Klang der Harfe erinnert. Beethoven hat mit den Pizzikato-Stellen indessen mehr als bloße Klangwirkung von frappantem Reiz gegeben: diese Pizzikati sind streng thematische Ableitungen und organisch verwachsen mit der bewunderungswürdigen Architektur des Ganzen. Eine Schöpfung voll des reinsten Beethovenschen Geistes, bringt schon die Adagioeinleitung Außerordentliches: weiche, halbgedämpfte, sinnende Klänge, eine Modulation von sehnendem Zug, zart empfundene Wendungen von ausdrucksvoller Deklamation. Das Scherzo fesselt als echt Beethovensche Humoreske: ein unwirscher, grämlicher Humor rumort in dem Stück, und köstlich ist es, wenn das Violoncell mit seinen leise murmelnden Figuren einen brummigen Alten nachahmt, dem die schlechte Laune sich allmählich verzieht wie Erdrauch in der Sonne. Im Presto-Mittelteil stürmt die Jugend in atemlosem Laufen auf den Plan mit hellem Jauchzen. In den Variationen des Schlußsatzes ist es eine der letzten — auf dem langen pulsierenden Orgelpunkt des Violoncells, — die als poetischer Gipfelpunkt des Finale gelten darf. Stolz ragt in dieser herrlichen musikalischen Umgebung das ritterlich festfreudige Klavierkonzert Es-Dur. Karl Czerny, Beethovens Schüler (Abb. S. 59), spielte es als Erster in einem Wohltätigkeitskonzert 1810; und siehe da, es fiel durch! (oder vielmehr: das Publikum war wieder einmal durchgefallen!) Alles an diesem Konzert ist groß, von freudiger Erhabenheit, voll klingenden Lebens, neu und ursprünglich. Mit einer heroischen Kadenz an der Spitze, die die ganze Klangfülle des Klaviers und alle Farbenpracht des Soloinstrumentes sich dienstbar macht, springen die Tore dieser kraftvollen Musik auf, — die dem zart weiblichen Typ des G-Dur-Konzertes das betont Männliche, den mannhaften Charakter, Tatkraft, Schaffensfreude ergänzend gegenüberstellt. Wie von Schwerthieben klingt es und von Turnierfanfaren in dem Trompetenmotiv. Und ganz einzig vollzieht sich die Überleitung aus dem romantisch weichen langsamen Satz zum Rondofinale, dessen Hauptthema mit zündenden Rhythmen im breiten Es-Dur-Dreiklang sich einen Schwung gibt, eine gesammelte und beherrschte Kraft in sich aufstaut, die uns das Wesen der „geistigen Tat" empfinden und verstehen läßt. Unvergleichlich schön und poetisch entschwindet dann in der Koda die geistige Welt dieser wunderbaren

Musik, deren zart fortträumenden Rhythmus die Pauke wie den leisen Herzschlag dieser verblassenden, versinkenden Wunderwelt festzuhalten sucht. Dieses Es-Dur-Konzert Beethovens bedeutet die stolzeste und glanzvollste Leistung der gesamten für das Klavier geschaffenen Konzertliteratur. Von der geistigen Verwandtschaft mit diesem Klavierkonzert fallen einige helle Lichter auf die schöne und bedeutsame Es-Dur-Sonate „Les Adieux" op. 81, die den Namen „Abschiedssonate" trägt und dem Erzherzog Rudolph gewidmet wurde: eine Gabe besonderer Aufmerksamkeit. Denn ihre drei Sätze „Abschied — Abwesenheit — Wiedersehen" weisen auf die Reise dieses seines vornehmsten Schülers hin und begleiten sie mit sinniger Musik. In die Kreise des Heroischen und Tragischen biegt Beethoven wieder ein, als ihn das Hoftheater auffordert, eine Musik für Goethes „Egmont" zu schreiben. Die Ouvertüre, schnell beendet, wurde bereits 1810 aufgeführt, die Zwischenaktmusik, die Klärchenlieder folgten rasch nach. (Abb. S. 58.) Die Ouvertüre (F-Moll) ist ein ganz großer Beethoven, von stärkster Ausdruckskraft dort, wo sie malt und schildert, wie in der schwer lastenden Einleitung, in der die Not eines Volkes zum Himmel stöhnt, eines Volkes, das die Tyrannenfaust eines grausamen Bedrückers zu tragen hat. Sehr merkwürdig, wie Beethoven die wuchtenden F-Moll-Akkorde des Sostenuto dem Allegro mit verkürzten Notenwerten wieder einfügt als mahnendes und anfeuerndes Motiv. Wie der wahrhaft starke Mensch aus Not und Elend Kraft saugt, das hat ja Beethoven in den Wechselfällen seines eigenen Lebens selbst bewiesen. Und auch der triumphierende Ausklang der Ouvertüre — nach dem schrecklichen Augenblick der Katastrophe, da das Richtschwert auf den Nacken Egmonts niederblitzt, — ist echter Beethoven. Er liegt auf der geistigen Spur der C-Moll-Symphonie und ihres Leitgedankens: per aspera ad astra.

Beethovens Wirtschaftsberaterin Frau Nannette Streicher (1760—1833) (Zu Seite 95)

Spätestens im Jahre 1810 war das heimliche Verlöbnis mit der Gräfin Therese Brunswick endgültig gelöst worden, versickert die Neigung, die anfangs zum Lebensbündnis hingedrängt hatte. Beethoven fühlte sein Herz frei, ohne dieser Freiheit Wert beizulegen: denn er schien sofort wieder geneigt, sie zu opfern. Wie sein Freund Wegeler versichert, war Beethoven nie ohne „eine Flamme", nie ohne irgend eine Liebe, die ihn mit heftiger Leidenschaft ergriff, sich bis zur äußersten Grenze steigerte. Fast alle seine Schülerinnen waren seine „Flammen" gewesen, ohne daß sie, wie Flammen es sollen, ihm geleuchtet, ihn erwärmt hätten. (Es war seine eigene Leidenschaft, sein eigenes Herz, das ihm leuchtete, ihn wärmte.) Da war Babette Keglewicz, Julia Guicciardi, die er schwärmerisch liebte. Ihnen folgten andere. Der Sängerin Magdalena Willmann machte er sogar einen Heiratsantrag.

Weil Beethoven aber „so häßlich war und halb verrückt", wurde der Freier abgewiesen. Dafür, daß er je ein volles Glück in der Liebe fand, fehlen die Beweise. Auch in jenen Jahren, da er das Bild Therese Brunswicks im Herzen trug. Im Wonnemonat des Jahres 1810 bittet er Wegeler, ihm in Bonn einen Taufschein zu besorgen. Beethoven will wieder einmal heiraten. Diesmal ist es Therese Malfatti, die er liebt, der er Briefe voll heiterer Erwartung und Zuversicht schreibt, um doch wieder die schmerzliche Erfahrung zu machen, abgewiesen zu sein. Aber die Wunde geht nicht tief. Flugs verliebt er sich von neuem; ein Beweis für seine körperliche und moralische Gesundheit. Bettina Brentano (Abb. S. 61) war nach Wien gekommen, hatte Beethoven besucht, und wie sie selbst einen ungeheuren Eindruck von diesem großen Künstler empfing, machte sie, ihre Persönlichkeit, ihr Geist, ihre rege Phantasie, auf sein Herz einen noch viel stärkeren. Es brennt lichterloh. Er schreibt ihr Briefe voll zärtlicher Wendungen, liebkosender und traulicher Worte, hinreißender Wärme des Bekenntnisses. Aber auch Bettina geht ihm verloren. Sie heiratet ein Jahr später einen andern, Achim v. Arnim. Beethoven wünscht ihr Glück und Segen und nimmt von seinem Liebestraum mit den Worten Abschied: „Leb wohl, liebe, liebe Freundin, ich küsse Dich so mit Schmerzen auf Deine Stirn und drücke damit wie mit einem Siegel alle meine Gedanken für Dich auf." Wenn für das Verhältnis Beethovens zum Weib das Zeugnis seiner Musik nicht angerufen werden kann — weil sie, jenseits aller Erotik, der heißen Leidenschaftlichkeit triebhafter Geschlechtsliebe sich niemals geöffnet hat —, so besitzen wir doch in dem geheimnisvollen, dreiteiligen Brief „an die unsterbliche Geliebte" (Abb. S. 63) eine wertvollste Urkunde für das Liebesleben dieses Mannes, einer Urkunde, in der man den hochklopfenden Puls einer starken Leidenschaft fühlt, seine Sehnsucht nach der Geliebten, nach Vereinigung, aber auch die seelischen Hemmvorrichtungen erkennt, mit denen der Triebkraft dieser Liebe der Zügel der Vernunft angelegt wird. Dieses höchst merkwürdige Dokument wurde nach dem Tod Beethovens in einem Geheimfach seines Schreibtisches gefunden: die Briefe waren also entweder überhaupt nicht abgeschickt worden; oder aber: Beethoven hatte sie irgendwie zurückempfangen. Sie tragen keine Jahreszahl, nennen weder den entscheidenden Namen einer Person noch eines Ortes. Sie lauten:

An die „unsterblich Geliebte". Am 6. Juli morgens.

Mein Engel, mein alles, mein Ich! — Nur einige Worte heute, und zwar mit Bleistift (mit Deinem); — erst bis morgen ist meine Wohnung sicher bestimmt; welcher nichtswürdiger Zeitverderb in d. g. (= dergleichen)! — Warum dieser tiefe Gram, wo die Notwendigkeit spricht? Kann unsere Liebe anders bestehen als durch Aufopferungen, durch Nicht-alles-verlangen? Kannst Du es ändern, daß Du nicht ganz mein, ich nicht ganz Dein bin? — Ach Gott, blick' in die schöne Natur und beruhige Dein Gemüt über das Müssende; — die Liebe fordert alles und ganz mit Recht, so ist es mir mit Dir, Dir mit mir. — Nur vergißt Du so leicht, daß ich für mich und für Dich leben muß; — wären

wir ganz vereinigt, Du würdest dieses Schmerzliche ebensowenig als ich empfinden. — Meine Reise war schrecklich. — Ich kam erst morgens 4 Uhr gestern hier an; da es an Pferden mangelte, wählte die Post eine andere Reiseroute; aber welch schrecklicher Weg; auf der letzten Station warnte man mich, bei Nacht zu fahren, — machte mich einen Wald fürchten, aber das reizte mich nur, und ich hatte unrecht, der Wagen mußte bei dem schrecklichen Wege brechen, grundlos bloßer Landweg; ohne solche Postillone, wie ich hatte, wäre ich liegen geblieben unterwegs. — Esterhazy hatte auf dem andern gewöhnlichen Wege hierhin dasselbe Schicksal mit acht Pferden, was ich mit vier, — jedoch hatte ich zum Teil wieder Vergnügen, wie immer, wenn ich was

Die Klavierspielerin Baronin Dorothea von Ertmann, geb. Graumann (wahrscheinlich 1778 bis 1848.) Nach einem Miniaturbildnis (Zu Seite 98)

glücklich überstehe. — Nun geschwind zum Innern vom Äußeren. Wir werden uns wohl bald sehen, auch heute kann ich Dir meine Bemerkungen nicht mitteilen, welche ich während dieser einigen Täge über mein Leben machte. — Wären unsere Herzen immer dicht aneinander, ich machte wohl keine d. g. Die Brust ist voll, Dir viel zu sagen; — ach! — es gibt Momente, wo ich finde, daß die Sprache noch gar nichts ist. — Erheitere Dich — bleibe mein treuer, einziger Schatz, mein alles, wie ich Dir; das übrige müssen die Götter schicken, was für uns sein muß und soll. —

Dein treuer Ludwig.

Abends Montags am 6. Juli.

Du leidest, Du mein teuerstes Wesen! — Eben jetzt nehme ich wahr, daß die Briefe in aller Frühe aufgegeben werden müssen. Montags — Donnerstags — die einzigen Täge, wo die Post von hier nach K. geht. — Du leidest. — Ach, wo ich bin, bist auch Du mit mir; mit mir und Dir werde ich machen, daß ich mit Dir leben kann; welches Leben!!!! so!!!! ohne Dich — verfolgt von der Güte der Menschen hier und da, die ich meine — ebensowenig verdienen zu wollen als sie zu verdienen. — Demut des Menschen gegen den Menschen — sie schmerzt mich. Und wenn ich mich im Zusammenhang des Universums betrachte, was bin ich und was ist der — den man den größten nennt? — Und doch — ist wieder hierin das Göttliche des Menschen. — Ich weine, wenn ich denke, daß Du erst wahrscheinlich Sonnabends die erste Nachricht von

mir erhältst. — Wie Du mich auch liebst — stärker liebe ich Dich doch. — Doch nie verberge Dich vor mir — gute Nacht! — Als Badender muß ich schlafen gehen. Ach Gott — so nah! so weit! Ist es nicht ein wahres Himmelsgebäude, unsere Liebe — aber auch so fest, wie die Feste des Himmels!

Guten Morgen am 7. Juli. —

Schon im Bette drängen sich die Ideen zu Dir, meine unsterbliche Geliebte, hier und da freudig, dann wieder traurig, vom Schicksale abwartend, ob es uns erhört. — Leben kann ich entweder nur ganz mit Dir oder gar nicht; ja ich habe beschlossen, in der Ferne solange herumzuirren, bis ich in Deine Arme fliegen kann und mich ganz heimatlich bei Dir nennen kann, meine Seele von Dir umgeben ins Reich der Geister schicken kann. — Ja leider muß es sein. — Du wirst Dich fassen, um so mehr, da Du meine Treue gegen Dich kennst, nie eine andre kann mein Herz besitzen, nie — nie! — O Gott, warum sich entfernen müssen, was man so liebt; und doch ist mein Leben in W. so wie jetzt ein kümmerliches Leben. — Deine Liebe machte mich zum Glücklichsten und zum Unglücklichsten zugleich. — In meinen Jahren jetzt bedürfte ich einiger Einförmigkeit, Gleichheit des Lebens; — kann diese bei unserem Verhältnisse bestehen? — Engel, eben erfahre ich, daß die Post alle Tage abgeht, — und ich muß daher schließen, damit du den Brief gleich erhältst. — Sei ruhig, — nur durch ruhiges Beschauen unseres Daseins können wir unsern Zweck, zusammen zu leben, erreichen. — Sei ruhig, — liebe mich! — Heute — gestern! — Welche Sehnsucht mit Tränen nach Dir — Dir — Dir mein Leben — mein alles, — leb wohl — o liebe mich fort — verkenne nie das treueste Herz

Deines geliebten

Ewig Dein! Ludwig.
Ewig mein!
Ewig uns!

Wo, wann und an wen diese Liebesbriefe geschrieben wurden: von alledem erfahren wir nichts aus ihrem Text. Scharfsinnige Köpfe haben ihr Geheimnis zu lüften sich mit Fleiß bemüht. Schindler rief die Gräfin Guicciardi als „unsterbliche Geliebte" aus. Daß sie es nicht ist, darf als sicher gelten. Dann kam der namhafte und kritisch sorgsam zu Werke gehende Beethovenforscher Thayer, der für die Gräfin Therese Brunswick die drei Briefe in Anspruch nimmt. Seine Beweisführung ist sehr geschickt. Der Buchstabe K. (im zweiten Briefe) würde nach seiner Meinung „Korompa" zu bedeuten haben, den Namen eines ungarischen Gutes der Brunswicks. Andere Forscher nannten andere Namen. Als letzter in ihrer Reihe stellte Thomas-San-Galli eine neue Hypothese auf. Er verwirft die Julia ebenso wie die Therese und setzt an die leere Stelle die Gestalt einer Frau, an die Beethoven am 6. und 7. Juli 1812 in Teplitz die Briefe gerichtet haben soll. Diese Frau war Amalie Sebald (Abb. S. 65), ein künstlerisch hochbegabtes schönes Mädchen, das auch auf Karl Maria von Weber anziehend und veredelnd gewirkt hat, eine

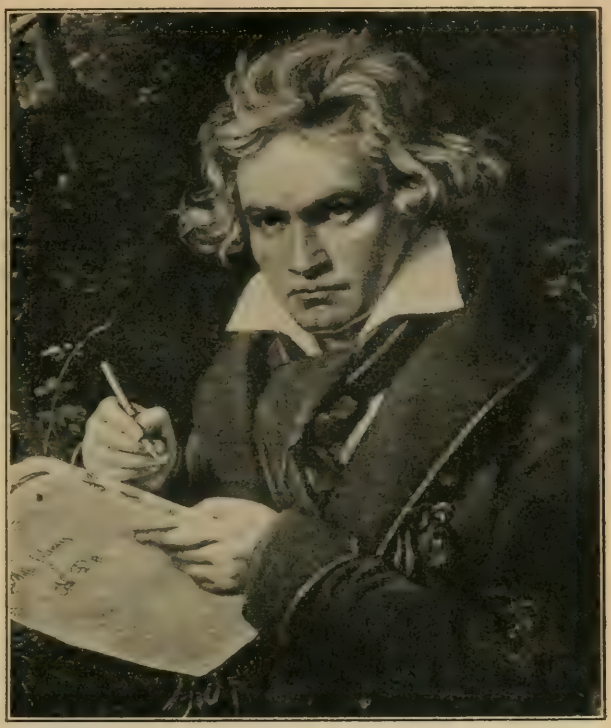
Schülerin Zelters in Berlin, wo sie später den Justizrat Krause heiratete. Man darf sagen, daß die Beweisführung Thomas-San-Gallis in ihrer positiven und negativen Seite sehr bestechend wirkt. (Der Buchstabe „K" würde dann Karlsbad bedeuten, wohin sich Beethoven von Teplitz aus in der Tat begeben hatte.) In Teplitz war Beethoven zweimal. Das erstemal August 1811. Er gebrauchte dort die Bäder, um seine Gesundheit zu kräftigen, vor allem in der Hoffnung, sein Gehörübel zu bessern. Dort lernte er den Dichter der „Urania", Tiedge, dort Fichte, Varnhagen und auch Amalia Sebald kennen. Im folgenden Jahr — Juli 1812 — kehrt Beethoven als Badegast abermals in Teplitz ein, und gleich nach der Ankunft schrieb er den Brief an die „Unsterbliche Geliebte". Das große Ereignis dieser Wochen war die Begegnung mit Goethe (Abb. S. 67), die Bettina schon in ihrem ersten überschwenglichen Beethovenbrief an den Weimarer Olympier anzubahnen versucht hatte. „Goethe hat den Klopstock bei mir totgemacht." Und Goethe faßte sein Urteil über den großen Tondichter in die Worte, die er Zelter schrieb: „Sein Talent hat mich in Erstaunen gesetzt; allein, er ist leider eine ganz ungebändigte Persönlichkeit, die zwar nicht unrecht hat, wenn sie die Welt detestabel findet, aber sie freilich dadurch weder für sich noch für andere genußreicher macht." Goethe, dem die Musik ein bedeutsames Bildungselement war, hat trotzdem den Musiker Beethoven, seine Größe, seine Ursprünglichkeit niemals wirklich verstanden. Und ihre Leidenschaftlichkeit, das Ungebändigte, erschreckte ihn, den Gebändigten. Die beiden erlebten an ihrer persönlichen Bekanntschaft im Grunde genommen eine Enttäuschung. Das geht deutlich

Beethoven. Kreidezeichnung von August von Kloeber. 1817 oder 1818
(Zu Seite 116)

aus dem Brief Beethovens an Breitkopf und Härtel vom September dieses Jahres hervor: „Goethe behagt die Hofluft zu sehr, mehr als es einem Dichter ziemt . . .“ Und wie Beethoven diesen in Ehrfurcht vor den allerhöchsten Herrschaften ersterbenden Hofmann nahezu als komische Figur empfindet, geht aus dem (in seiner Echtheit übrigens angezweifelten) Brief an Bettina (Teplitz, 15. August 1812) hervor: „. . .Könige und Fürsten können wohl Professoren machen, Geheimräte und Titel und Ordensbänder umhängen, aber große Menschen können sie nicht machen; ... wenn so zwei zusammenkommen wie ich und der Goethe, da müssen diese großen Herren merken, was bei unsereinem als groß gelten kann.“ Beethoven erzählt nun, wie er auf seinem Spaziergang mit Goethe der kaiserlichen Familie begegnete, wie Goethe sich mit abgezogenem Hut, tief gebückt, an den Wegrand drückte, während er selbst, den Hut auf dem Kopf, den Überzieher zugeknöpft, mit untergeschlagenen Armen mitten durch den dichten Haufen von Erzherzögen, Fürsten und Schranzen hindurch ging; Herzöge zogen den Hut vor ihm und „die Frau Kaiserin hat gegrüßt zuerst . . .“ „Dann habe ich ihm den Kopf gewaschen; ich gab keinen Pardon und hab ihm alle seine Sünden vorgeworfen.“ Von Teplitz fuhr Beethoven nach Karlsbad, wo er ein Wohltätigkeitskonzert zugunsten der durch Feuersbrunst verheerten Stadt Baden gab, in der er so oft sein sommerliches Zelt aufgeschlagen. Von da führte die Reise nach Franzensbrunn (-bad), wo Beethoven einen Monat lang sich aufhielt. Dann kehrte Beethoven nach Teplitz zurück. Dort war inzwischen auch Amalie Sebald angekommen. Kleine liebenswürdige und zarte Briefe fliegen ihr zu. Sie sorgt hausmütterlich für ihn, als er, erkrankt, das Bett hüten muß. Aber „zu einer Erklärung war es nicht gekommen“. Und im Jahre 1816, bekennt Beethoven: er liebe unglücklich. Vor fünf Jahren habe er eine Person kennen gelernt, mit welcher sich näher zu verbinden er für das höchste Glück seines Lebens gehalten hätte ... Amalie Sebald, sollte sie diese Person sein? Den Teplitzer Aufenthalt brach Beethoven jäh ab: in Linz stand der Bruder Johann, der im Krieg wohlhabend gewordene Apotheker, im Begriff, eine Dummheit zu begehen und seine Haushälterin zu heiraten, die Beethoven für eine üble und gemeine Frau hielt. Beethoven eilt nach Linz, um den Bruder vor einer verhängnisvollen Ehe zu bewahren; aber das Rettungswerk gelang nicht. Von dort kehrte Beethoven nach Wien zurück, nicht ohne in Linz gefeiert worden zu sein.

Die künstlerische Ausbeute dieser beiden Jahre 1811 und 1812 besteht aus einigen großen Werken. Unter ihnen das B-Dur-Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell op. 97. Es trägt die Zeichen höchster Reife des Gemüts, des Geistes, der Kunst. In der Hausmusik und im Konzertsaal heimisch geworden, hat es zahllosen müden und beladenen Menschen Erquickung, Freude, Erhebung in die reinen Kreise einer unkörperlichen, einzig von seelischen Kräften bewegten, sehnsuchtsvoll gesteigerten Lebensform gebracht. Ein Schatz von Musik, reine klare Kunst, die den Adel ihrer Gedanken, die Fülle ihres Wesens ganz unbelastet erhält von Formalismus und Schablone, strömt dieses köstliche Trio in einem Andante vom unbeschreiblichen Glück seines Klangzaubers und seiner Himmelsmelodien über. Auch zwei Festspielen Kotzebues, die für die Eröffnung des Neuen Theaters in Pest bestimmt waren, widmete Beethoven einige Arbeitswochen. So kam (1811) die Musik zu den „Ruinen von Athen“ und „König

Stephan" zustande. Die gelegentlich noch aufgeführte Ouvertüre „König Stephan" gehört nicht zu den Kronjuwelen Beethovenscher Musik; sie bringt mehr ein Nacheinander freundlicher Themen, als ein Gegeneinander bedeutender symphonischer Gedanken. Und nur einzelne Züge: Ansätze zu „durchbrochener Arbeit", Zuweisung des thematischen Stoffes an die Bässe, die geniale Behandlung des Quartenmotivs, mit dem die Ouvertüre harmonisch spannend beginnt, weisen auf die Abstammung auch dieses Werkes von einem erlauchten Künstler. Wohlklingend, originell instrumentiert, unterhaltsam, bietet das Werk die lehrreiche Vergleichsmöglichkeit mit anderen Ouvertüren Beethovens, in denen der Tondichter, der um den Ausdruck ringende, die Form bezwingende, in und mit ihr siegende Künstler, der gewaltige Gestalter des inneren Erlebnisses zu uns spricht.



Beethoven. Gemälde von Josef Stieler. 1819/20. Aus dem „Corpus imaginum" der Photographischen Gesellschaft, Berlin-Charlottenburg
(Zu Seite 99)

Das Schaffen dieser Jahre gipfelt aber in zwei Symphonien außerordentlichster Art: der siebenten und der achten. Die A-Dur-Symphonie, die siebente, unter den Symphonien Beethovens die eigentlich dithyrambische, in der höchsten Steigerung aller Lebenskräfte zum Rausch die dionysische. „Ich bin Bacchus, der für die Menschen diesen herrlichen Wein keltert und sie geistestrunken macht" hat Beethoven einmal von der Musik gesagt. Friedrich Wieck in Leipzig hielt sie für das Werk eines alkoholisch Trunkenen und Weber soll unter ihrem Eindruck gesagt haben, Beethoven sei nun reif für das Irrenhaus. Wagner nennt sie eine „Apotheose des Tanzes". Beethoven wird ihm zum großen Spielmann, der der ganzen Natur zum Tanz aufspielt; und im Finale dieser Symphonie glaubt er in ungeheurem Kreiswirbel einen neuen Planeten entstehen zu sehen. Beethoven hielt die Symphonie für eine seiner vorzüglichsten. Sie gehört zu jenen, die mit einer langen spannenden Einleitung und zarten Motiven und ruhevoll beginnt. Die Bewegung steigert sich immer mehr, bis die Bässe wie Meerwogen heranrollen. H. Riemann hat die entwickelungsgeschichtlich interessante und für die Haushaltung des Genies beweiskräftige Tatsache aufgedeckt, daß ein liebenswürdiger Gedanke aus einer Jugendsonate Beethovens — jener D-Dur-Sonate aus dem Jahr 1783, — fast 30 Jahre später in reif ausgetragener und verklärter Gestalt in der schönen Bläserepisode dieser Einleitung wiederkehrt und ihr die Bedeutung einer seligen Kindheitserinnerung gibt. Ein lang festgehaltener, punktierter — ein „hüpfender" — Rhythmus, wie er die alten Tanzformen, der Gique und der Canaries kennzeichnet, — schlägt dann die Brücke in das Allegro hinüber das, wesentlich rhyth-

Hof eines Alt-Badener Wohnhauses. Hier arbeitete Beethoven an der Neunten Symphonie
(Zu Seite 67 u. 104)

mische Musik, auf einem daktylischen Metrum ruht. Sein urzelliger Rhythmus herrscht mit einer Selbstherrlichkeit sondergleichen, er verdunkelt sogar nahezu das melodische Moment, drängt es an die zweite Stelle zurück und nimmt fast schon symbolische Bedeutung für sich in Anspruch. „Im Anfang war der Rhythmus" — sagte einst Hans v. Bülow. Und Rhythmus ist gleichbedeutend mit Bewegung; Bewegung gleichbedeutend mit Leben. Auch im Finale, von der Art eines ungarischen (oder flämischen?) Bauerntanzes, reißt dieser Rhythmus die Führerrolle an sich, berauscht sich an seiner Beschwingtheit, an seiner Flugkraft, feiert Orgien. In der Koda beider Sätze erhebt sich das Kraftgefühl Beethovens auf fabelhaften Orgelpunkten, die in ostinaten Motiven fließen und so wieder ruhende Bewegung und bewegte Ruhe werden, in außermenschliche Höhen. Als langsamen Mittelsatz gab Beethoven dieser feuertrunkenen Symphonie des Lebens ein Allegretto von geheimnisvollem Zauber. Dem Quartettsextakkord am Anfang deutet der Beethovenerklärer Marx als Ruf und Mahnung: Hört! Im gedämpften Zwielicht zieht leise und feierlich zögernden Schrittes ein Marsch dahin. Eine einsame Stimme beginnt über seinen Rhythmen eine elegische Melodie zu singen. In der Form eines Rondos mit zwei Themen angelegt, bringt die Entwickelung des hochpoetischen Tongedichts als Alternativ die warmquellende Melodie der Klarinette. Mit einem Meisterstück von Schluß klingt der freimaurerisch mystische Satz aus, der auf geheime Kulte hinweist. In dem originellen, von Übermut und launischen Einfällen übersprudelnden Scherzo verwendet Beethoven für den Trioteil einen österreichischen Wallfahrtsgesang, der an einer liegenden Stimme sich hinzieht wie auf endloser Landstraße. Ein sehr auffallendes und hartnäckiges Hornmotiv, das in der Tiefe seine Stimme probiert, wird „die Unke" genannt. Ein Werk von wahrhaft göttlichem Licht, läßt diese Symphoniedichtung den Uneingeweihten glauben, daß der Musiker, der sie geschaffen, in einem Strom von Glück geschwommen haben muß. Beethoven atmete sicherlich tief auf im Glück seines Schaffens, als er diese Symphonie ersann. Wie teuer dieses Glück aber bezahlt worden war, wer denkt dessen, dem diese glühende Musik Herz und Sinne durchloht? Wie diese strahlende Siebente op. 92, so entstammt auch die Achte Symphonie F-Dur op. 93 der Licht- und Sonnenseite des Lebens. Sie ist mit der Energie eines ungeheuren, ganz einzigartigen und einmaligen Humors geladen. Es wäre im Grunde genommen unheimlich, wenn dieser Schicksalsbändiger Beethoven mit seinem Trotz und der Urgewalt seiner Natur die leidenschaftslose

Heiterkeit elysäischer Musikgefilde aufsuchen und in ihrem Klima sich ansiedeln würde. Denn er ist höchst verdächtig, dieser Seltsame und Übergroße, der aus der Tiefe des Lebens und des Menschentums heraus sein ergreifendes Lied sang und der gezeigt hat, daß die Welt erst dort vollkommen wird, wo der Mensch mit seiner Qual und seiner höchsten Lust ihr den lebendigen Odem einhaucht. An einer Symphonie Haydns oder an der Musik Mozarts gemessen, erscheint Beethoven als romantischer Störenfried, als Friedensstörer und Übermensch, als ein Künstler von dem Atem des Sturmwinds und von moderner Verruchtheit; wenn wir unter Verruchtheit eine höchste seelische Kraft und einen erhabenen Willen verstehen, der alle Kleineren wie eine schreckliche und furchtbare Naturgewalt bedroht, die sie in ihrem kleinen Behagen wie Blitz und Erdbeben stört. Beethovens Achte findet man zuweilen als die eigentlich „gemütliche" oder die „an sich heitere" unter den Symphonien des großen Einsamen, dem allgemeinen Wohlwollen preisgegeben. Auch „humorvoll" wird sie genannt; und alt und jung gilt sie als ein lustiges und ergötzliches Opus, dem gegenüber der Herr Philister alle seine Scheu vor dem Ehrfurcht gebietenden Genie Beethovens vergißt. Nennt nicht auch er Beethoven in gehobenen Augenblicken den „Titanen"? Hier in dieser Symphonie, so dünkt es ihn und so sehr täuscht ihn die Wienerische Gemütlichkeit der beiden Mittelsätze, glaubt er seinen Titanen, auf den er stolz ist (wie auf eine Exzellenz in der Familie) alle Abzeichen des Titanenhaften von sich werfen und ihn seinesgleichen geworden zu sehen: einen großen Herren, der so artig und menschlich mit jedermann spricht, und mit dem man wohl gar zu einem gemütlichen Abend auf der Kegelbahn zusammenkommen könnte. „Wahn! Wahn! Überall Wahn!" Wer auch nur das geringste Gefühl für Beethoven und die Seele seiner Musik besitzt, dem mag diese sogenannte Gemütlichkeit und der Humor der Achten unheimlich genug vorkommen. Und vor der durchbrechenden Barschheit dieser Musik, ja vor der fast ingrimmigen Wut, den olympischen Zornausbrüchen, mit der Beethoven im Durchführungsteil des ersten Satzes das Hauptmotiv durchpeitscht, kann einem Menschen, der das Wesen dieser Musik versteht, der ihr wildes Gelächter hört, wahrhaft angst und bange werden. In diesem grimmigen und unheimlichen Humor erhebt sich der Künstler über die Welt

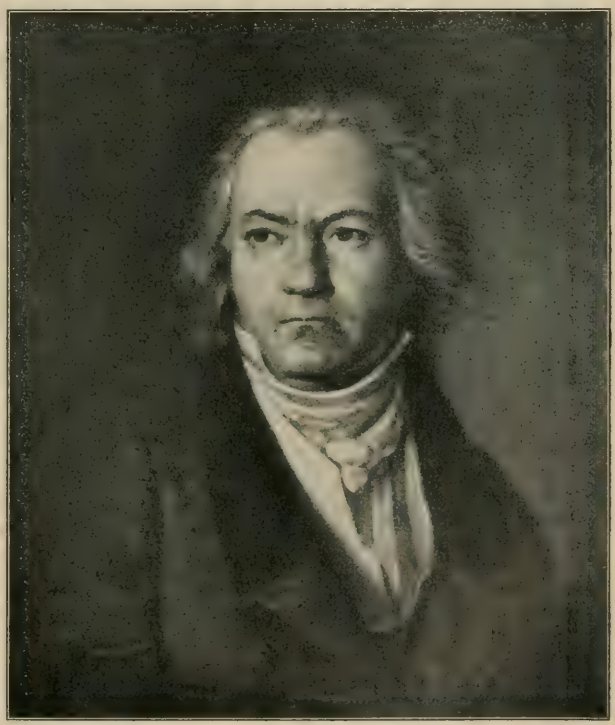
Der Christhof in Mödling, wo Beethoven 1820 an der Missa solemnis arbeitete. Aufnahme von Max Fenichel, Wien (Zu Seite 67 u. 101)

und spielt mit ihr. Wie ein Ball ist sie ihm, den sein Fuß fortschleudert. Das berühmte „Lächeln unter Tränen" wird die Empfindsamkeit in dieser Musik vergeblich suchen. Tränen gibt es hier wirklich keine. Nicht einmal ein Lächeln. Sondern ein Gelächter, eine brausende, überschäumende Heiterkeit und die Derbheit der urwüchsigen, der Natur noch innig verbundenen Persönlichkeit, die ganz außerhalb des Konventionellen steht. Und ähnlich wie in diesem Anfangssatz wetterleuchtet es im Finale mit seinen dröhnenden Ruflauten, mit dem harmoniefremden Cis, das in die F-Dur Harmonie wie eine Riesenfaust hineinfährt und ihre Wirbel mit einem donnernden „Halt!" auf Sekunden erstarren läßt. Die unerhörten Kraftanstrengungen dieses Finale, sein atemloser Wettlauf, seine wilden thematischen Steigerungen: das alles kündet höheren Ursprung. Eingebettet liegen zwischen diesen Ecksätzen, wahren Urgebirgen des Humors, zwei idyllische Mittelstücke: das Allegretto scherzando — in seiner entzückenden Anmut und holdseligen Tändelei ein letzter Gruß des sterbenden Rokoko, — empfängt sein Thema von einem Kanon, den Beethoven zu Ehren Mälzels schrieb, des Erfinders des Metronoms und des Verfertigers der verschiedenen Hörrohre und Hörmaschinen, mit denen Beethoven das Übel seiner Taubheit sich erträglich zu machen suchte. Das Ticken und Tacken des Metronoms ahmen die Holzbläser mit gestoßenen Sechzehnteln nach, zwischen denen sich eine schelmische Melodie der Geigen hindurchwindet. Im „Tempo di Minuetto" malt Beethoven altväterische Musizierfreudigkeit. Die schwerfällige, solide Ehrbarkeit, mit der sich der deutsche Bürgersmann den französischen Hoftanz zurechtgelegt hat als Rahmen und Form für sein gemütliches Musizieren, konnte sie anschaulicher dargestellt werden? Übrigens machte die Symphonie, als sie aufgeführt wurde, „kein Furore", während die A-Dur-Symphonie, nach dem Zeugnis Spohrs außerordentlich gefiel; der wundervolle zweite Satz wurde „da capo verlangt". Mit größter Begeisterung aber wurde die Schlachtensymphonie „Auf Wellingtons Sieg" bei Viktoria aufgenommen, an deren Aufführung mitzuwirken die angesehensten und vorzüglichsten Musiker Wiens sich zur Ehre anrechneten. Ein Zugeständnis an den Geschmack der Menge, mit einem Heer von Trommeln, Ratschen, mit „Kanonaden", Nationalhymnen, Vorläufer der später so beliebt gewordenen Schlachtenmusiken der Militärkonzerte, war dieses Werk einer Anregung Mälzels entsprungen, der es für ein von ihm erfundenes Orchestrion — „Panharmonikon" — als Glanz- und Reklamestück namentlich in England zu benutzen und auszubeuten beabsichtigte. Die Einnahme aus den beiden Akademien (Dezember 1813) betrug 4000 Gulden, die Beethoven für einen wohltätigen vaterländischen Zweck bestimmte. Als Beethoven 1817 in der Hofburg die beiden Werke (zusammen mit der achten) wiederholte, „überstiegen die Jubelausbrüche der 5000 Zuhörer alles, was man bis dahin in einem Konzertsaal gehört haben wollte," berichtet Schindler.

Beethoven. Medaillon von Josef Daniel Boehm. Um 1823 nach der Natur modelliert (Zu Seite 114)

Dieses Jahr 1814 bedeutet aber nach außen hin den Höhepunkt dieses Künstlerlebens, den Gipfel seines Ruhms, der Bewunderung und Ehren, der Volkstümlichkeit. Freilich, das innere Leben Beethovens ist nicht frei von dunklen Stunden des Kummers, der Schwermut. Und die Prozesse, die er um sein Gehalt zu führen gezwungen ist, bereiten ihm mancherlei Ärger und Verdruß. Zu den erfreulichen Erfahrungen dieses Jahres gehörte die Aufmerksamkeit, die Beethoven seinem „Fidelio" zugewendet sah. Eine Wiederaufnahme der Oper war schon 1809 beabsichtigt worden, scheiterte aber an den kriegerischen Ereignissen der Zeit. Die glückliche Wendung in der Geschichte dieses hartgeprüften Werkes knüpft an die Entschlossenheit einiger Mitglieder der Hofoper an, die Fidelio zu ihrem Vorteil (als „Benefiz"-Vorstellung)

aufführten. Wunderliche Idealisten! Beethoven ging mit Freuden auf den Plan ein. Der Dramaturg und Theaterdichter Friedrich Treitschke griff mit geschickter Hand in das Gefüge des Textes, gab einzelnen Szenen eine neue Fassung, belebte den Dialog, brachte einige gute Einfälle in dem so verbesserten Buch unter. Das Finale des ersten Aktes, die Florestan-Arie, das Melodram und endlich das zweite Finale bezeichnen die Hauptangriffspunkte der heilsamen dramaturgischen Tätigkeit Treitschkes. Beethoven selbst warf sich mit Eifer auf die musikalische Wiedergeburt seines Werkes. Eingebungen ersten Ranges strömten ihm zu: er rang seinem Genie großartige musikalische Leistungen ab; die Situationen, die ihm sein Librettist jetzt hinstellte, hob er zu einer Höhe des dramatischen Ausdrucks empor, die kaum jemals zuvor ihresgleichen hat. In die Gestalten Leonores und Florestans legte er den Schmerz, die Freude und die Kraft von tausend Seelen. Er gab hier höchste Wahrheit und höchste Kunst. Von den Sätzen, denen der Meister eine neue und erhabene Prägung aufdrückte, muß die große Fidelio-Arie (E-Dur) namentlich hervorgehoben werden. Beethoven folgte, als er diesem von hochdramatischem Atem geschwellten Meisterstück die endgültige Fassung schuf, zunächst widerstrebend, dann aber nachgiebig, seiner ersten Fidelio-Sängerin Frau Milder-Hauptmann, deren Rat und deren gesangstechnischer Einsicht der Komponist sich beugte, indem er die Arie von Grund aus umgestaltete, den ornamentalen Schmuck der Natur der menschlichen Stimme, ihren Ausdruck dem dramatischen Gang des Stückes anpaßte. Und daß Beethoven — nach der großen Leonoren-Ouvertüre — abermals eine Ouvertüre — die fünfte ihrer Art! — zu komponieren sich überwand, war für ihn vielleicht weniger ein Opfer oder ein Zugeständnis an den Zeitgeschmack, als eine Betätigung der Sorge und der Sorgfalt, mit der er das Schicksal seines Werkes in jeder Weise zu sichern sich angelegen sein ließ. Das war die Ouvertüre E-Dur, die als „Fidelio"-Ouvertüre allgemein bekannt ist. Typisch-klassisch, ohne schematische Beziehungen zur Fideliomusik, ohne Verknüpfungen zum nachfolgenden Drama, Ouvertüre zu einem Singspiel von gehobenem Temperament, reicht das schwungvolle Musikstück nicht im entferntesten an die grandiose „dritte Leonoren-Ouvertüre" heran. Aber, die neue E-Dur-Ouvertüre war nicht rechtzeitig fertig geworden. Und so behalf man sich mit einem Ersatzstück: jener zu den „Ruinen von Athen". So ging also das zum zweitenmal umgearbeitete Werk am 25. Mai 1814 im Kärntnertor-Theater in seiner dritten endgültigen Fassung in Szene. Wie ein Stern stieg nun Fidelio über die



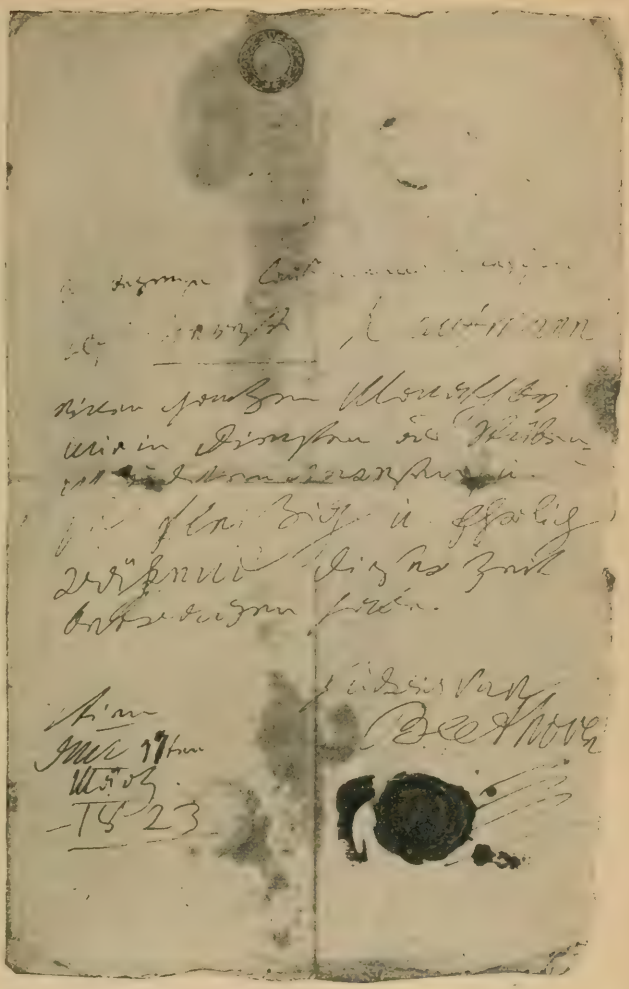
Beethoven. Gemälde von Ferdinand Georg Waldmüller. Um 1823. Besitzer: Dr. August Heymann (Zu Seite 114)

Horizontlinie empor und wie ein Stern leuchtet die Oper seitdem der Welt, eine Schöpfung: kühn, groß, neu.

Was Beethoven, dem die Musik immer eine höhere Macht, ein moralischer und sittlicher Wert höchster Ordnung war, im allgemeinen von der Musik bekannt hat, das gilt im vollen Umfange von der „Fidelio"-Musik: „Frei werden von all dem Elend, mit dem andere sich schleppen." Ein Kerkerdrama, in dem Höhenluft weht. Ein Kerkerstück, in dem der Freiheitsgedanke, der als Leitstern über dem Leben Beethovens glänzt, von Anfang an, in ganz individueller Prägung auf dem Untergrund einer düsteren Anekdote wie in Flammenschrift aufleuchtet. Es wurzelt in der Erde: aus Schmerz und Leid aufgebaut, wächst es empor; monumentaler Ausdruck leidenden Menschentums, ragt es hinein in die Sphäre reinsten Gefühlslebens, in den Lichtäther des Rein-Menschlichen, des Ewigen; neben den Tondramen Richard Wagners das ihnen einzig ebenbürtige Werk. Wie im Fidelio-Drama, so kreuzen und mischen sich in der Fideliomusik zwei grundverschiedene Stile: jener des auf Prosadialog und Liedform gestellte Stil des bürgerlichen Singspiels, der Spieloper; und jener der großen tragischen Oper, wie sie von der neapolitanischen Opernschule gepflegt wurde. Der bürgerlichen Spieloper, einer solchen mit einem Einschlag von Hausbackenheit, gehören die Szenen von Marcelline, Jacquino und Rocco an mit ihrem platten Dialog und ihren in der Berührung mit dem multiplizierenden Genie und der vergrößernden Kraft Beethovens sehr fühlbar gehobenen Musiknummern. Auf die Überlieferung der tragischen italienischen Oper und ihren hohen Stil, mit den Inventarstücken ihrer Rachearien, den Primadonnaarien von gewaltigem Pathos weist die Wut- und Rachearie Pizzaros, des romantischen Opernbösewichts, die große Fidelioarie hin. Der herrliche Quartettkanon, an das erste Erscheinen Fidelios angeknüpft, steht als wundervolle transparente Vermittelung zwischen den beiden Welten bürgerlicher Nüchternheit und hohen idealistischen Opfermuts, vermittelnd und versöhnend zwischen den beiden Stilen der Fideliomusik. Ihre eigentlichen Offenbarungen bringt der zweite Akt, aus dem die stilistischen Elemente der Spieloper völlig ausgeschieden sind und der einzig von den Seelen Leonores und Florestans seinen Atem, von Pizzaro nur noch die dramatische Peripetie, die Theaterwirkung empfängt. Die Reihe dieser genialen Offenbarungen beginnt schon mit dem Orchestervorspiel, einem Stück von ganz ursprünglichem Kolorit: die Notschreie der Hörner und ein unheimlicher Paukenrhythmus (auf einem Tritonus) — die Pauke hier mit genialem Griff als Soloinstrument im Sinn des tonmalerisch-symbolischen Ausdrucks benutzt, um die „grauenvolle Stille" des Kerkers zu schildern! — heben es zur Höhe einer Originalleistung ersten Ranges empor. Die visionäre Arie Florestans: das ergreifende Melodram — Muster und Vorbild der Gattung, in seiner ästhetischen Stellung auf das Feinste berechnet, — das unheimliche Grabduett mit den schlürfenden Triolen des Kontrafagotts, endlich die atemraubende Szene, die die Entscheidung bringt, das Trompetensignal, das die fast schmerzhafte Spannung endlich löst und in den Befreiungsjubel des Duetts hinüberleitet: das sind die unvergleichlichen Terrassen dieses gewaltigen dramatischen Entwicklungszuges.

Nun noch ein Wort über die Leonorenouvertüren: Die Leonorenouvertüre Nr. 1 nimmt neben der „großen" (der dritten) und der zweiten eine bescheidene Stellung ein: mit keiner ihrer Schwestern zur Rechten und zur Linken kann sie sich in der Großartigkeit des Aufbaus, in der Fülle der Ausgestaltung und der seelischen Kraft der Gedanken messen. Ihr fehlt gleich am Anfang die malerische Tonleiter, der tastende Abstieg in das Dunkel des Florestankerkers, ihr fehlt — um nur bei den hervorspringendsten gemeinsamen Zügen der beiden anderen Ouvertüren einen Augenblick zu verweilen, — die hochdramatische und spannende Trompetenfanfare; ihr fehlt endlich auch der von Glücksstürmen durchbrauste Schluß. Sie zeigt überhaupt eine ganz andere Einstellung auf den Stoff des Fideliodramas als die beiden andern Ouvertüren: indem sie die eigentliche Hauptgestalt des Dramas, Leonore-Fidelio, aus dem Kreis ihrer Darstellung nahezu ganz ausschaltet, um dafür der Erscheinung Florestans — in einem allerdings herrlichen Mittelsatz, — breiten Raum zu gewähren. Die Einleitung läßt irgendeine Schauspielouvertüre erwarten; angefüllt mit spielerischer Musik und gebrochenen Akkorden, musiziert in ihr Beethoven aus blanker Freude am Klang der Orchesterinstrumente. Trotzdem verleugnet sich nirgends der Geist und die Größe des Künstlers, der auch dieses Werk schuf, wie um eine Entspannung von all dem Großen und Schweren

zu gewinnen, das ihm die Komposition des ergreifenden Fidelio-dramas in die Seele drängte. Es ist überall echter Beethoven. Kein anderer als Beethoven kann dieses synkopierte Hauptthema erfunden haben; kein anderer als Beethoven konnte es gewesen sein, der eine Musik von dieser hohen sittlichen Reinheit, von dieser intensiv fesselnden, geistvollen und tief musikalischen Natur zu ersinnen imstande war. Die erste Leonoren-ouvertüre dürfte zu Lebzeiten Beethovens nicht wieder gespielt worden sein, nachdem sie bei ihrer ersten Aufführung im Musiksaal des Fürsten Lobkowitz als zu lang und zu schwer befunden worden war; genau so wie die vierte Ouvertüre, die Beethoven für die in Prag geplante Fidelioaufführung (1807) geschrieben hatte und die überhaupt erst nach seinem Tod als op. 138 veröffentlicht worden ist. Die Fidelioouvertüre von 1814 wäre somit die fünfte in der Reihe dieser dramatischen Ouvertüren, von denen die zweite und dritte zu den Glanzstücken unserer Symphonieorchester und ebenso zu den Glanzstücken der Darstellungskunst unserer modernen Konzertdirigenten gehören, jederzeit eines Beifallssturmes sicher.



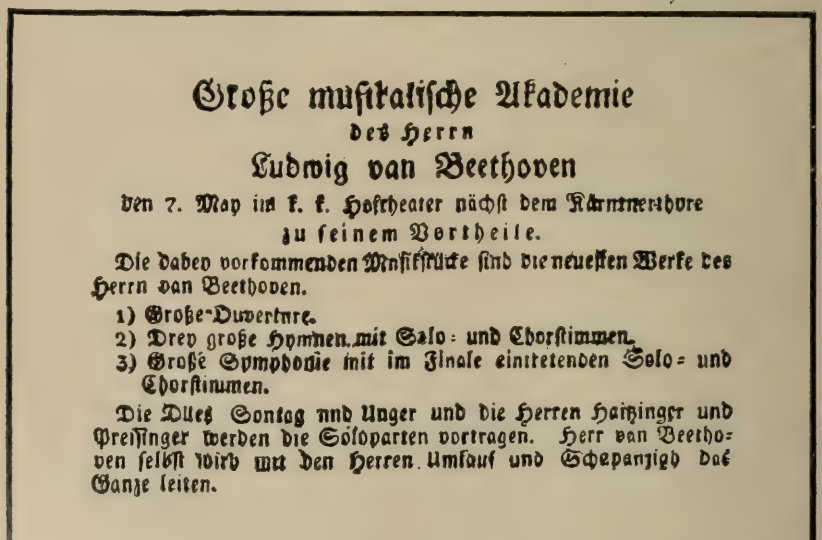
Ein von Beethoven geschriebenes Dienstbotenzeugnis. Besitzer: Dr. Albert Figdor in Wien (Zu Seite 96)

In der zweiten Leonorenouvertüre Beethovens besitzt der Konzertsaal ein Werk, das mit der sogenannten „großen Leonorenouvertüre", dem mächtigsten Ouvertürenkoloß der gesamten Literatur, eine Reihe spannender Vergleichsmomente bietet. Wir wollen zunächst wiederholend feststellen, daß die Ouvertüre jene ist, die 1805 in Wien bei der ersten Aufführung des „Fidelio" gespielt wurde. Beethoven hat später die bereits in breiten Ausmaßen angelegte Ouvertüre umgearbeitet: in ihrer gigantischen Erweiterung und Vertiefung steht sie als „große Leonorenouvertüre" vor uns. Sie weckt Staunen, Ehrfurcht und Bewunderung. Das Urbild der großen dritten Leonorenouvertüre aber ist und bleibt jenes Instrumentalwerk von 1805. Die zweite Leonorenouvertüre berührt sich mit der großen in vielen Punkten; das Gedankenmaterial ist das gleiche; Ausführung, Arbeit und Instrumentation sind ver-

schieden. Ja, die Instrumentation der ursprünglichen Ouvertüre ist kontrastkräftiger, farbenreicher, kühner. Beide haben die breite, auf Florestanmotive aufgebaute Adagioeinleitung ebenso gemeinsam, wie das aufstrebende, wundervoll plastisch geformte Allegromotiv. Beide begegnen sich in der dramatisch inspirierten Trompetenfanfare, deren musikalische Linie allerdings in beiden Stücken verschieden ist. Dort klingt sie in Es-Dur, hier in B-Dur; und endlich: in beiden Werken beginnt die Koda mit der heftig bewegten, aus tiefer innerer Erregung unaufhaltsam hervorbrechenden Figur der Violinen. Dagegen gehen die beiden Ouvertüren verschiedene Wege in der Durchführung, die bei der dritten Leonorenouvertüre mit großartiger Konzentration auf den dramatischen Gedanken hin angelegt ist; und der Wiederholungsteil, der bei der „Großen" in ungeheuren Steigerungen und ganz neuen thematischen Bildern sich bewegt, leitet in der Urform der Ouvertüre, überraschend knapp, fast skizzenhaft und aphoristisch, sofort in die stürmische Freudenmusik des Schlusses hinüber. Wenn wir die „Große" nicht besäßen, die alles überholt, was je in der Ouvertürenform geleistet und geschaffen wurde, so würden wir die „Zweite" auch heute noch als außerordentliches Werk zu bewerten haben, ihr als einer Schöpfung von packender Originalität, von dramatischer Beredtsamkeit der psychologischen Wucht, als echtem, starken und kraftvollen Beethoven einen Ehrenplatz in der deutschen Ouvertürenmusik anweisen.

Die zweite und dritte Leonorenouvertüre gehören zusammen. Sie zeigen sowohl den genialen Versuch, wie die glorreiche Vollendung des Gewollten; sie stehen im Verhältnis der Steigerung und grandioser Weiterentwicklung von Form und Inhalt, die in der dritten die Grenzen des Möglichen streift. Aber die Große: unvergleichlich als Ganzes und in jedem ihrer Züge: von der mixolydischen Tonleiter angefangen, die in den ersten Takten symbolisch in den Kerker Florestans hinabsteigt, wo wir den armen Dulder seufzen hören, wo die Engelsfittige von Flötenfiguren an seine fiebrischen Träume rühren, und der ganze Allegrosatz der Ouvertüre das Wunder der Befreiung in die Illusionswelt des Traumes hinaufhebt, bis zu dem letzten Posaunenakkord, in dem der Schmerz dieser Erlösungsfreude noch einmal aus allem Befreiungsjubel hervordringt.

Einen Tag höchsten Glanzes und Ruhmes brachte Beethoven das große Kongreß-Konzert am 29. November 1814; es fand in der Hof-



Große musikalische Akademie
des Herrn
Ludwig van Beethoven
den 7. May im k. k. Hoftheater nächst dem Kärntnerthore
zu seinem Vortheile.

Die dabey vorkommenden Musikstücke sind die neuesten Werke des Herrn van Beethoven.

1) Große Ouvertüre.
2) Drey große Hymnen mit Solo- und Chorstimmen.
3) Große Symphonie mit im Finale eintretenden Solo- und Chorstimmen.

Die Dlles Sontag und Unger und die Herren Haitzinger und Preissinger werden die Soloparten vortragen. Herr van Beethoven selbst wird mit den Herren Umlauf und Schepanzigh das Ganze leiten.

Ankündigung von Beethovens Akademie am 7. Mai 1824 zu Wien: Uraufführung der Neunten Symphonie (Zu Seite 112)

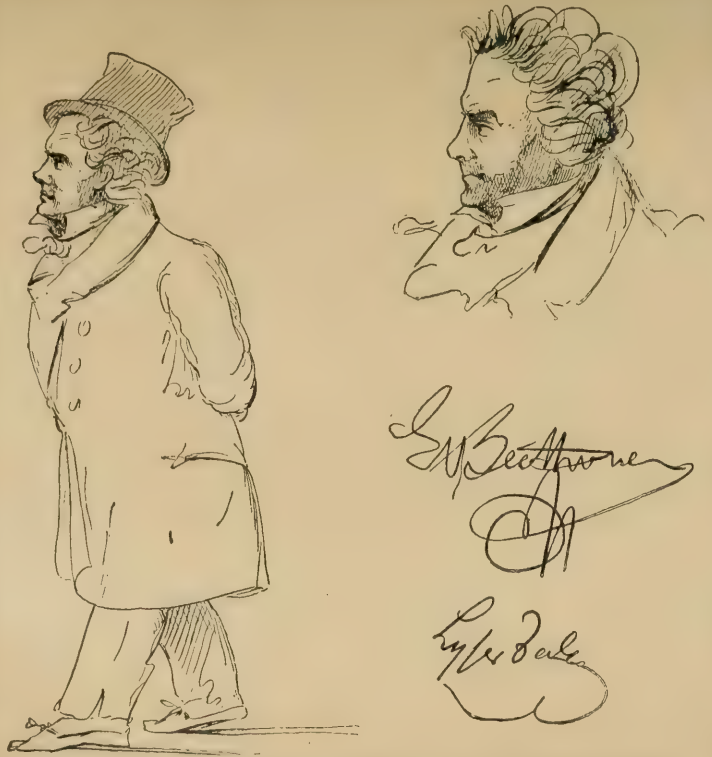
burg vor einem Parterre von Potentaten, europäischen Monarchen, Staatsmännern und Würdenträgern statt, die die großen Ereignisse der Zeit, nach dem Sturz Napoleons, und die Neuordnung der Politik nach Wien geführt hatte. Und wohl auch die Absicht, die geistige Knechtschaft der Restaurationszeit vorzubereiten. Das Konzert trug den Charakter einer „großen Kirchenfeier". Zur Aufführung kamen vor etwa 6000 Zuhörern wieder die dithyrambische Fest-Symphonie A-Dur, die geräuschvolle, aber packende Schlachtenmusik und ein schwaches Festspiel: „Der glorreiche Augenblick", für das Beethoven die Musik geschrieben. Gelegentlich eines glänzenden Gesellschaftsfestes im Palast des zum Fürsten erhobenen russischen Gesandten Rasumowsky, wo so oft vorher seine Werke „brühwarm aus der Pfanne gespielt wurden, ließ sich Beethoven von Kaisern und Königen „den Hof machen". In einem Tagebuch aus dieser Zeit heißt es: „Alles was Leben heißt, sei dem Erhabenen Ewigen, Unendlichen. — So mögen die letzten Tage verfließen — — und der künftigen Menschheit . . ."

Henriette Sontag (1803 bis 1854), eine der Solistinnen bei der Uraufführung der Neunten Symphonie. Stich von Friedrich Fleischmann nach J. Hübner (Zu Seite 114)

geopfert und ein Heiligtum der Kunst. Laß mich leben, sei es auch mit Hilfsmitteln, wenn sie sich nur finden! Die Ohrenmaschinen zur Reife bringen, alsdann reisen — dieses bist du dir, den Menschen und ihm, dem Allmächtigen schuldig; nur so kannst du noch einmal alles entwickeln, was in dir verschlossen bleiben muß — — ein kleiner Hof — eine kleine Kapelle — von mir, in ihr den Gesang geschrieben, aufgeführt zur Ehre des Allmächtigen — des

Der Beethoven dieser Jahre steht auf der Höhe seines Ruhms, seiner Kraft, seines Glaubens, wie auf Füßen aus Erz. Seine äußere Erscheinung (Abb. S. 3, 30, 34, 38, 39, 52, 68, 69, 71, 77, 79, 82, 83, 89, 93) und seine Persönlichkeit hat sein Schüler, Famulus und Freund Anton Schindler beschrieben: „Beethoven dürfte schwerlich über fünf Fuß vier Zoll Wiener Maß gemessen haben. Sein Körper war gedrängt, von starkem Knochenbau und kräftiger Muskulatur, sein Kopf ungewöhnlich groß, mit langem, struppigem, fast grauem Haar bewachsen, das nicht selten vernachlässigt um seinen Kopf hing und ihm ein etwas verwildertes Aussehen gab, wenn noch dazu sein Bart eine ungewöhnliche Länge erreicht hatte, was sehr oft der Fall war. Seine Stirn war hoch und breit; sein braunes — [blaues?] — Auge klein, das sich beim Lachen beinahe ganz in den Kopf versteckte; dagegen trat es plötzlich in ungewöhnlicher Größe hervor, rollte entweder blitzend herum, den Stern fast immer nach oben gewandt, oder es bewegte sich gar nicht,

stier vor sich hinblickend, sobald sich irgend eine Idee seiner bemächtigte. Damit erhielt aber sein ganzes Äußere ebenso plötzlich eine auffallende Veränderung, ein sichtbar begeistertes und imponierendes Ansehen, so zwar, daß sich diese kleine Gestalt ebenso riesenmäßig vor einem erhob, wie sein Geist. Diese Momente der plötzlichen Begeisterung überraschten ihn öfters in heiterster Gesellschaft, aber auch auf der Straße und erregten gewöhnlich die gespannteste Aufmerksamkeit aller Vorübergehenden. Was in ihm vorging, prägte sich nur in seinem leuchtenden Auge und Gesicht aus, niemals aber gestikulierte er weder mit dem Kopf noch den Händen, ausgenommen, wenn er vor dem Orchester stand. Sein Mund war gut geformt und ebenmäßig (in jüngeren Jahren soll die Unterlippe ein wenig hervorgetreten sein). Die Nase war breit — [„wie die eines Löwen" beschreiben sie andere Zeitgenossen —]. Sein Lächeln verbreitete über das ganze Gesicht etwas überaus Gütiges und Liebreiches, das in der Konversation mit Fremden besonders wohltat, indem es sie aufmunterte. Dagegen war sein Lachen oft übermäßig schallend und verzerrte das geistreiche und stark markierte Gesicht, der Kopf schwoll auf, das Gesicht wurde noch breiter und das Ganze glich nicht selten einer grinsenden Fratze. Gut, daß es nur immer schnell vorübergehend war. Das Kinn hatte in der Mitte und an beiden Seiten eine längliche Vertiefung, die dem Ganzen eine muschelartige Gestaltung und eine besondere Eigentümlichkeit verlieh. Der Teint des Gesichtes war gelblich, der sich aber durch das viele Wandern in der freien Natur, besonders zur Sommerszeit, verlor, wo dann die vollen Backen mit dem frischesten Firnis von Rot und Braun überzogen wurden ..." So sah der Mensch aus. Beethoven war keine seßhafte Persönlichkeit. Immer in Bewegung, ein leidenschaftlicher Freund der Natur, mit dem Innersten seines tief leidenschaftlichen Wesens ihr nahe verwandt in allem, wo sie sich, wie in Gewitter, Sturm und im Aufruhr der Elemente machtvoll steigerte, ein Künstler, der Flur und Wald zu durchstreifen gewohnt war. Ein echter Peripatetiker, wurde er im Spazierengehen, im Spazierenlaufen und -rasen seiner genialsten Einfälle teilhaft. Die gleiche Beweglichkeit und Ruhelosigkeit trägt Beethoven auch in seine Wohnstätten hinein. Er hat ihrer viele — einige 25! — gehabt. Der unruhige Wohnungswechsel tritt in seiner Biographie hervor als charakteristisches Merkmal für den leicht unzufrieden werdenden, reizbaren, rasch verscheuchten, schnell entschlossenen, vielfach übereilten und ohne Zaudern seinem Temperament folgenden Künstlermenschen. Beethoven verlangte für seine Wohnungen keine großen und behaglichen Räume. Weit mehr ließ er sich durch Nachbarschaft und die nächste Umgebung in der Wahl seiner Behausung bestimmen. Den größten Wert aber legte er auf eine weite, durch Giebel und Dächer ungehemmte Aussicht, auf Fernblicke über die Donauebene hin zu den Bergen. Er konnte nicht anders: der Mensch sowohl wie der Künstler mußte von erhöhtem und hohem Standpunkt aus Welt und Menschen betrachten; im engsten und im symbolischen Wortsinn. Deswegen fühlte er sich auch in seiner Wohnung im Pasqualatischen Haus, wo er im vierten Stock hauste, ungewöhnlich wohl: sie bot ihm

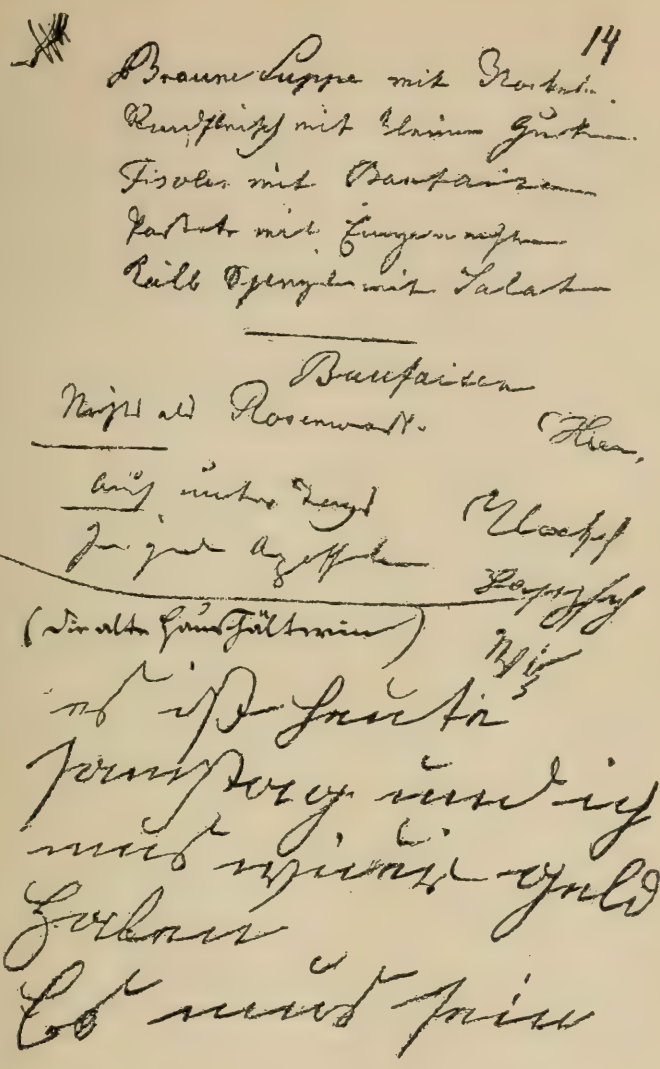


Beethoven. Zeichnung von Johann Peter Lyser etwa aus der Entstehungszeit der Neunten Symphonie (Zu Seite 104)

Beethoven in den letzten Lebensjahren, durch die Straßen Wiens gehend. Zeichnung nach der Natur von Johann Peter Lyser aus dem Taschenbuch „Cäcilia“ (Zu Seite 100)

über die Bastei hinweg (wo das alte stattliche Haus lag), prachtvolle Blicke über die niederösterreichische Landschaft, über den Prater bis zum Kahlenberg hin. Nie hat Beethoven würdiger und angenehmer gewohnt. Trotzdem zog Beethoven aus dieser seinen Ansprüchen und Bedürfnissen in idealer Weise entsprechenden Wohnung aus, freilich nur, um bald wieder zu ihr zurückzukehren und dann abermals auszuziehen. Ries erzählt in seinem bekannten Beethovenbuch von diesem seltsamen Miet- und Ausziehabonnenten Beethoven. Der Besitzer des Hauses, Baron Pasqualati, war, wenn Beethoven wieder einmal seine sieben Sachen packte, gutmütig genug zu bestimmen: „Das Logis wird nicht vermietet; Beethoven kömmt schon wieder ..." 1804 zog Beethoven in dieses Haus ein, 1808 verließ er es. Zwei Jahre später kehrt er wiederum dorthin zurück und blieb ihm bis 1815 treu. Auf seinen Kreuz- und Querfahrten, die manchmal in wahren Irrwegen sich totliefen, dem großen Tondichter durch die Wiener Quartiere bis in seine Sommerwohnungen draußen auf dem Land zu folgen, ist von eigenem Reiz, wenn man zugleich seinem künstlerischen Schaffen nachgeht und diesen Räumen und Örtlichkeiten als den Geburtsstätten großer und ewiger Werke ein ehrfürchtiges Interesse entgegenbringt. Freilich, bei der vollständigen Loslösung des schaffenden und arbeitenden Beethoven von Außenwelt und Umgebung muß man auf das Vergnügen verzichten, irgend welche geheime Beziehungen zwischen diesen Wohnungen und dem Beethovenschen Kunstwerk aufdecken zu wollen.

Beethoven wußte den ästhetischen und den gesellschaftlichen Wert der Kleidung wohl zu schätzen. Ein Frack von blauem Tuch mit metallenen Knöpfen „kleidete ihn vorzüglich". Sommer und Winter trug er weiße Weste und weiße Halsbinde von musterhafter Reinlichkeit, im Sommer auch weiße Hosen und weiße Strümpfe. Den Hut pflegte er in den Nacken zu schieben. Vorn auf der Brust baumelte die Doppellorgnette. In den Rockschößen aber schleppte er allerlei ihm unentbehrliche Dinge: sein Notenskizzenbuch, irgend ein Konversationsheft, einen dicken Zimmermannsbleistift und eines seiner Hörrohre. Das Taschentuch wehte zumeist mit einem Zipfel als Flagge aus dem einen durch das Gewicht seiner Ladung bedeutend verlängerten Rockschoß. Zu den Liebhabereien Beethovens gehörte ein Nipptisch, auf dem Leuchter, Schellen, eine von ihm sehr bewunderte Brutusstatuette, mancherlei Schreibgerät herumstanden. Als Briefbeschwerer dienten Kosaken und ungarische Husaren, vermutlich aus Blei. Seine Möbel kaufte er grundsätzlich beim Trödler. Im Essen und Trinken war Beethoven sehr mäßig. Seinen Morgenkaffee bereitete er sich selbst in einer Wiener Kaffeemaschine. Für jede Tasse zählte er 60 Bohnen ab. Makkaroni mit Parmesankäse und ein frischer Donaufisch gehörten zu seinen Lieblingsgerichten. Zumeist trank er nur Brunnenwasser, des Abends ein Glas Bier, auch Wein verschmähte er nicht; merkwürdigerweise zog er die gefälschten Weine den reinen Naturweinen vor, was er dann mit Unterleibsbeschwerden zu büßen hatte. Er rauchte Pfeife und las aufmerksam die Zeitung, — insbesondere die „Augsburger Allgemeine", — die er nach österreichischer Landessitte in seinem bevorzugten Kaffeehaus vorzufinden gewohnt war. Nachmittags ging Beethoven bei

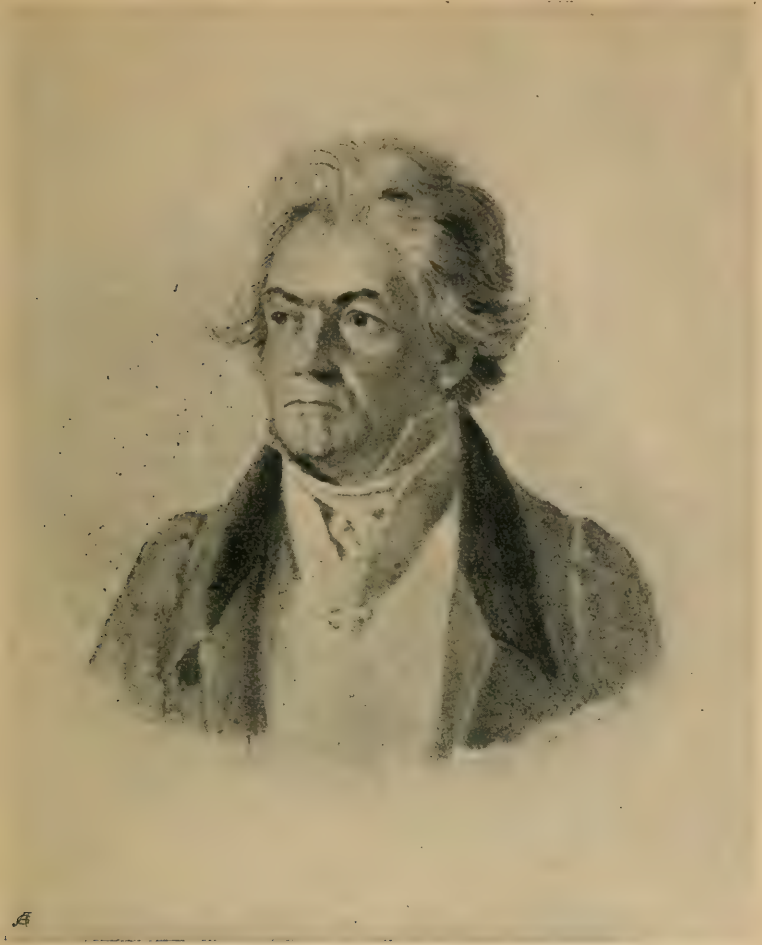


Ein Blatt aus einem der Konversationshefte Beethovens (Zu Seite 114)

jedem Wetter spazieren; in der Abenddämmerung liebte er, auf dem Flügel zu phantasieren. Die Abende, namentlich die Winterabende, waren guten Büchern verschiedenen Inhalts, schöner und wissenschaftlicher Literatur, gewidmet. Er stand früh morgens auf, ein Fanatiker des Waschens und Badens. Der Morgen und der Vormittag war die eigentliche Arbeitszeit Beethovens. Eine reizbare Natur, mißtrauisch, schnell verstimmt und schnell versöhnt, ein Mensch voll Güte und Wohlwollen, bietet Beethoven die Erscheinung vollkommener Künstlerwürde und jenes hohen Künstlerstolzes, dem jede Überhebung und jeder Hochmut fremd war. Sein Humor, der in der Unterhaltung mit vertrauten Freunden oft und überwältigend hervorbrach, nahm nicht selten wunderliche Formen an. Beethoven liebte es, in die Unterhaltung Stichworte und Pointen aus Musikeranekdoten hineinzuwerfen, die nur den Eingeweihten verständlich waren. In diesem Zusammenhang darf ein Schriftstück nicht ungenannt bleiben, das beweist, wie selbst der Zorn Beethovens sich noch humoristisch ausgrollt. Als ein Notenschreiber Beethovens, ein gewisser Ferdinand Wolanek, sich brieflich über des Meisters „mißhelles Betragen" beschwert hatte, durchstrich Beethoven kreuzweise das Schreiben und warf auf den Rand des Papiers sofort seine Antwort von lapidarer Grobheit hin: „Dummer, eingebildeter, eselhafter Kerl! Mit einem solchen Lumpenkerl, der einem das Geld abstiehlt, wird man noch Complimente machen! Statt dessen zieht man ihn bei seinen eselhaften Ohren — Schreibsudler! Dummer Kerl! Corrigieren Sie Ihre durch Unwissenheit, Übermut, Eigendünkel und Dummheit gemachten Fehler, dies schickt sich besser als mich belehren zu wollen, denn das ist gerade, als wenn die Sau die Minerva lehren wollte. Beethoven!"

Und als Nachschrift folgt die Mahnung: „Mozart und Haydn erzeigen Sie die Ehre, ihrer nicht zu erwähnen! Es war schon gestern und noch früher beschlossen, Sie nicht mehr für mich schreiben zu machen." Beethoven bewährte sich übrigens, was noch erwähnt sein mag, im Verkehr mit seinen Verlegern als tüchtiger Geschäftsmann, der den künstlerischen und wirtschaftlichen Wert seiner Musik in den Honoraren, die er forderte, nachdrückliche Anerkennung zu verschaffen mit Erfolg bemüht war.

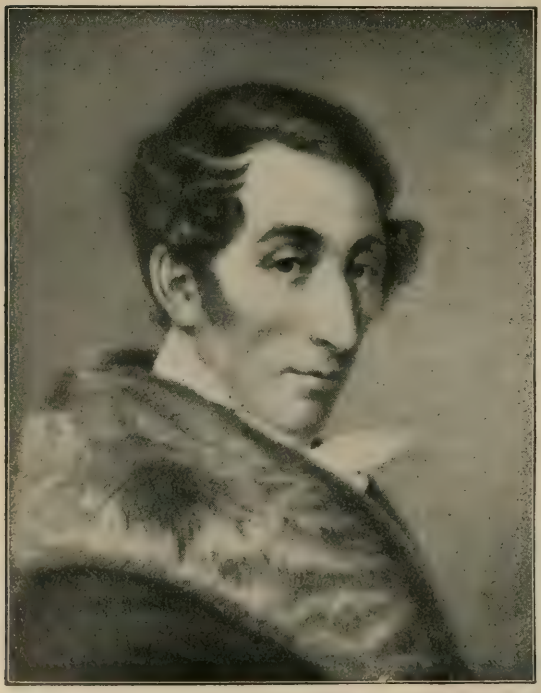
Wie Beethoven Klavier spielte, darüber liegen die unanfechtbaren Zeugnisse urteilsfähiger Musiker und hervorragender Pianisten vor. In seiner Kindheit war es vor allem das „wohltemperierte Klavier", das sein pianistisches und musikalisches Interesse fesselte. „Er spielt sehr fertig und mit Kraft das Klavier, liest sehr gut vom Blatt ..." heißt es 1783 in C. F. Cramers „Magazin der Musik". Und Wegeler, der Jugendfreund Beethovens, sagt von ihm, daß sein Klavierspiel anfangs „rauh und hart" und nur ausnahmsweise „gefällig" gewesen sei. Damals stand Beethoven an der Schwelle der zwanziger Jahre. Aber schon damals (in der Zeit von 1790—92) erheben sich gewichtige Stimmen, die das Klavierspiel Beethovens als charakteristisch und kraftvoll preisen, seine starke, persönliche Eigenart gelten lassen, Beethoven „einen der größten Spieler auf dem Klavier" nennen. Und bereits 1799 schreibt die für die Geschichte jener Zeit wichtige und ergiebige „Allgemeine musikalische



Beethoven. Kreidezeichnung nach dem Leben von Stephan Decker. Nach 1825.
Besitzer: Dr. August Heymann (Zu Seite 118)

Zeitung": „Beethovens Spiel ist äußerst brillant, doch weniger delikat, und schlägt zuweilen ins Undeutliche über." Andere Zeitgenossen rühmen die „erhöhte Kraft", das „sprühende Feuer" seines Spiels, und C. Czerny sagt von ihm, es sei durch ungeheure Kraft, Charakteristik, unerhörte Bravour und Geläufigkeit ausgezeichnet gewesen, während andere Beurteiler den scheinbar etwas sorglosen Pedalgebrauch Beethovens tadelten, womit er nur „konfusen Lärm" hervorbringe, — den die Anhänger des zarten und delikaten, reinlichen und eleganten, aus der Mozartschen Schule hervorgegangenen Hummel natürlich nicht gut heißen konnten. Daß Beethoven die Mittel des Ausdrucks oft bis zur Gewaltsamkeit

steigerte, namentlich dort, wo ihn sein starker Humor packte, daß in seinem Adagio schwärmerischer Ausdruck und gefühlvoller Gesang lag, daß Beethovens Vortrag auf eine Gesamtwirkung höherer Art berechnet war, daß sich der große Komponist aber auch als Klavierspieler launisch und abhängig von Stimmungen zeigte, daß seine Spielweise durchaus nicht immer als Muster gelten konnte, darüber berichtet ebenfalls Czerny als glaubwürdiger Zeuge. Von anderer Seite wird noch hervorgehoben, daß die Hände Beethovens (sie waren stark behaart) beim Spielen eine vollkommene äußere Ruhe bewahrten. 1812 schreibt Goethe in sein Teplitzer Tagebuch: „Abends bei Beethoven. Er spielte köstlich." Aber schon aus demselben Jahr meldet ein anderer glaubwürdiger Bericht, daß Beethoven, während er phantasierte, das Instrument so kräftig anfaßte, daß die Hälfte der Saiten riß. Sein Gehörleiden machte es ihm bereits unmöglich, Anschlag und Klangwirkung seines Spiels zu überwachen. Von da ab geht es nun mit seinem Spiel rasch bergab, und schon 1814, als Beethoven von der Öffentlichkeit als Pianist Abschied nahm, fand Moscheles nur noch „Spuren eines großen Spiels" an den pianistischen Leistungen des Meisters. Die späteren Berichte über das Klavierspiel Beethovens lauten immer trauriger, immer wehmütiger; sie zeigen die Bitterkeit, die Tragik seines Schicksals.



Karl Maria von Weber (1786—1826). Steindruck nach dem Gemälde von Ferdinand Schimon (Zu Seite 114)

Das Jahr 1815 bringt Beethoven eine Lebenswende, die auch zu einer Musik- und Stilwende wird. Das Schicksal klopft wieder einmal an die Pforte. Ein äußeres Ereignis war es, das mit ungeahnten Folgen in das innere und äußere Leben Beethovens hineingriff; ein äußeres Ereignis und ein Liebeswerk: der Tod seines Bruders Karl und die Vormundschaft über den verwaisten achtjährigen Sohn dieses Bruders, deren Pflichten und Opfer, um den letzten Willen des Sterbenden zu erfüllen, Beethoven mutvoll auf sich genommen. Es zeigte sich sehr bald, daß Beethoven in seiner unerschöpflichen Nachsicht, in der verderblichen Güte seines

Franz Schubert (1797—1828). Bleistiftzeichnung (Ausschnitt) von Moritz von Schwind, etwa aus der Mitte der zwanziger Jahre (Zu Seite 115)

Herzens diesem Neffen Karl gegenüber nicht zum Erzieher tauge. Sein ungestilltes Liebesbedürfnis, sein plötzlich erwachender Familiensinn wendet sich mit wahrhaft erhabener Zärtlichkeit diesem Knaben zu, auf den die Mutter, ein Weib von niedrigen Instinkten und schlechtem Charakter, das Beethoven mit grimmigem Humor „die Königin der Nacht" zu nennen pflegte, den denkbar unheilvollsten Einfluß ausübte. Um der sittlich minderwertigen Mutter den Knaben zu entziehen, den Beethoven mit heißer Vaterliebe und Vatersorge in sein Herz geschlossen, mußte die Hilfe des Gerichts in Anspruch genommen werden. Aber dem Leichtsinn, der Verdorbenheit, der Herzlosigkeit, dem Undank dieses seines „Sohnes" war Beethoven nicht gewachsen, dieses jungen Menschen, der mit zynischer Aufrichtigkeit von sich selbst sagte: „Ich bin schlechter geworden, weil mich mein Onkel besser haben wollte . . ." Welche seelischen Leiden Beethoven dieser geliebte Neffe brachte, — ein „echtes Wiener Früchtel", wurmstichig und faul bis ins Mark, — mag man aus dem Schmerzensschrei ermessen: „Gott, mein Gott, mein Hort, mein Fels, o mein alles, du siehst mein Inneres und weißt, wie es mir wehe tut, jemanden leiden machen zu müssen bei meinem guten Werk für meinen Neffen Karl. O höre stets, Unaussprechlicher, höre mich — deinen unglücklichen, unglücklichsten aller Sterblichen . . ." Beethoven widmet der Erziehung des Knaben die größte Sorgfalt; er vertraut ihn einem und dem andern Erziehungsinstitut, Czerny gibt dem aufgeweckten Knaben Klavierstunden. Dann entschließt sich Beethoven (1818) selbst einen Haushalt einzurichten und zu führen mit Dienstboten und Köchin. Frau Nannette Streicher (Abb. S. 73) steht ihm in dieser Zeit als „Oberhofmeisterin" treulich und hilfreich zur Seite: Kaffeelöffel, Eßlöffel, Zuckerbüchsen, Scheren, Messer, Bettzeug, Nachthemden, Strümpfe, Schuhe, Stiefelwichse spielen mit einemmal im Leben Beethovens eine bedeutsame Rolle. Jedoch, seine Wirtschaft bleibt ein Allegro di confusione. Einem Küchenmädchen wirft der Jähzornige ein „halb Dutzend Bücher an den Kopf", einer anderen einen „schweren Sessel an den Leib". In den nächsten Jahren nimmt das Dienstbotenelend in der selt-

samen Wirrnis dieses „Haushalts" groteske Formen an. Das Tagebuch Beethovens meldet: „1819, den 31. Januar, der Haushälterin aufgesagt; — am 15. Februar die Küchenmagd eingetreten; — am 8. März hat die Küchenmagd mit 14 Tagen aufgesagt; — am 22. desselben Monats ist die neue Haushälterin eingetreten; — am 12. Mai in Mödling eingetroffen. Miser et pauper sum. Am 14. Mai ist die Aufwärterin eingetreten mit monatlich 6 Gulden; — 20. Juli der Haushälterin aufgesagt; — 17. April die Küchenmagd eingetreten. Am 19. April schlechter Tag (die Speisen waren durch langes Warten verdorben). 16. Mai dem Küchenmädchen aufgesagt; 19. Mai die Küchenmagd ausgetreten; am 30. Mai die Frau eingetreten; 1. Juli die Küchenmagd eingetreten; 28. Juli abends die Küchenmagd entflohen (!!); — 30. Juli ist die Frau von Unter-Döbling eingetreten. Die vier bösen Tage 10., 11., 12., 13. August in Lerchenfeld bei Wien gegessen. Am 28. des Monats trat die Frau aus; am 6. September ist das Mädchen eingetreten, 22. Oktober ist das Mädchen ausgetreten; 12. Dezember das Küchenmädchen eingetreten; 18. Dezember dem Küchenmädchen aufgesagt; 27. Dezember das neue Stubenmädchen eingetreten — — —" Der Meister im Kampf mit Küchenmädchen! (Abb. S. 85). In jenen vier bösen Tagen war dem großen Symphoniebaumeister, dem Fidelioschöpfer das Geld ausgegangen; als Mittagbrot genoß er einige Brötchen und ein Glas Bier. Auch sonst hatte er viel Ärger mit einer Haushälterin: so suchte er einstens das Manuskript eines neuen Werkes, alle Winkel durchstöberte er; die Köchin wurde zitiert; sie schwur unschuldig zu sein, mußte sich jedoch des Meineids überführt betrachten, als der ergrimmte Meister sein Manuskript mit Fettflecken als Umschlag einer leckeren Mehlspeise wiederfand. Daß Beethoven selbst einmal die Köchin spielte und seine Freunde zu einem selbstgekochten Mittagsmahle einlud, von dem keiner zu essen sich überwinden konnte, gehört immerhin noch zu den heiteren Episoden dieser entsetzlichen Zeit. So wenig Beethoven sich vorher bemüht hatte, den doppelten Kontrapunkt eines streng geregelten Haushalts zu erlernen, so eifrig suchte er sich nun über alles, was in das Gebiet von Wirtschaft und Küche einschlägt, zu belehren. Setzte er doch sogar einen Fragebogen auf, den er einem erfahrenen Hausvater zur Beantwortung übergab: „Was gibt man zwei Dienstleuten mittags und abends zu essen, sowohl in der Qualität wie in der Quantität? Wie oft gibt man ihnen Braten? Wieviel Pfund Fleisch rechnet man für drei Personen?...." Welche Ironie des Schicksals und welche Niederträchtigkeit! Zudem fühlte sich Beethoven häufig unwohl; er kränkelte, bedurfte der Ruhe, der Schonung, des Landaufenthalts und der Natur. Daß unter der schweren Bedrängnis dieser Jahre der kastalische Quell seines Schaffens weniger reich fließt, daß die Werke an Zahl und Mannigfaltigkeit abnehmen, aber an Tiefe und Größe wachsen, ist ohne weiteres verständlich.

Ein eigenartig schönes Stück schuf Beethoven 1815: Meeresstille und Glückliche Fahrt — für Chor und Orchester, op. 112. Es folgt dem Goetheschen Gedicht auf das Getreueste, schildert in weichen, träumerisch-versonnenen Klängen das tief unbewegte Meer und in einem drängenden, eigentümlich freudig gespannten Allegro die glückliche Fahrt: das eine wie das andere gleich anschaulich, mit den einfachen

und treffenden Ausdrucksmitteln des Genies. Dazwischen auf allen starken Worten tonmalerische Akzente; stockende, wie mit vergehendem Atem geflüsterte Silben, ein Pizzikato des Chorklangs, wie man es bezeichnen möchte, wo von der Todesstille die Rede ist; ein grausiger Aufschrei der Angst vor der ungeheuren Weite. Beethoven treibt an dieser Stelle die Soprane in ein langausgehaltenes hohes a hinein, das in langsamem Decrescendo erlischt. Dem Schweren, Lastenden, Dunklen und Beklommenen dieses ersten Abschnittes folgen dann freundlich aufgehellte Bilder, lichte Farben: wie die Winde säuseln, wie eine fröhliche Bewegung durch Element und Menschen geht. Nur der Schluß, die Landsichtung, wirkt ein wenig matt. Es ist fast so, als ob die Fahrer nur ungern von der starken Freude am hohen Meer Abschied nähmen, so ungern wie wir selbst von der frohen und glücklichen Fahrt über die Meere Beethovens scheiden. Im April 1816 entstand der Liederkreis „An die ferne Geliebte" — sechs Gedichte von Jeitteles, die Beethoven in eine Musik voll warmer Sehnsucht, ergreifender Innigkeit des lyrischen Ausdrucks und zarter Farben taucht. Die Erinnerung an die „unsterbliche Geliebte" war in ihm noch lebendig, und sie ist es, die in diesen Liedern Melodie und Musik wird. Auffallend treten unter den Werken dieser Jahre die zahlreichen Bearbeitungen schottischer, irischer und wallisischer Volkslieder hervor. Beethoven war mit England in Verbindung getreten: sein Bonner Landsmann Salomon, der in London lebte, der Klavierspieler Charles Neale, George Thomson aus Edinburg und Muzio Clementi, der glänzende Pianist, der in London auch Verlagsgeschäfte betrieb, hatten diese Beziehungen geknüpft, die auch noch in andrer Form für Beethoven, namentlich in der letzten Lebenszeit des Meisters, bedeutungsvoll werden sollten. Auch die große Violoncell-Sonate (aus op. 102) gehört zur hohen Kunst. Sie ist ein „großer Beethoven". In ihr blüht ein Adagio voll tiefsinnigem Klang und ergreifender Verinnerlichung, voll von Einsamkeiten und Meeresstille des Gemüts. Der Humor und die heitere Bewegung eines fugierten Allegro weist die genießende und empfangende Phantasie mehr als einmal auf Wagners Meistersingermusik und ihr flutend polyphones Leben hin. Aber diese Schlußfuge geht über den Charakter der „öffentlichen Musik", über das Fassungsvermögen einer formentechnisch ungeschulten Zuhörergemeinde bereits weit hinaus; sie trägt bereits die Kennzeichen der letzten Klaviersonaten, des letzten Beethovenstils. In ihrer nächsten Nachbarschaft steht die Klaviersonate

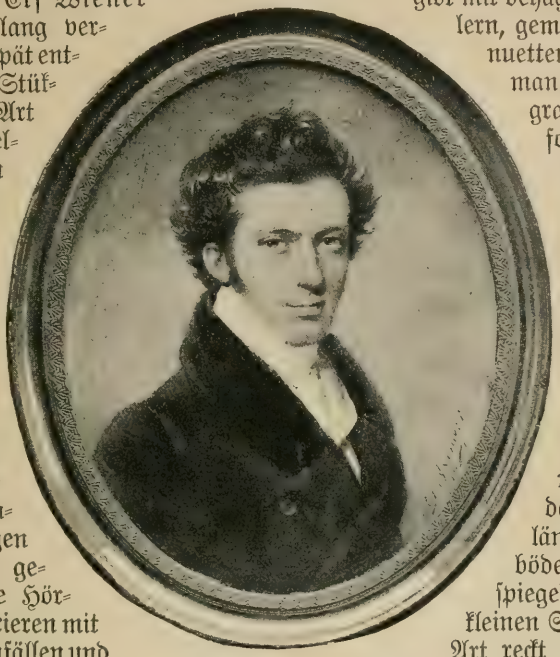
Franz von Liszt (1811—1886) im Alter von etwa 11 Jahren.
Steindruck von Villain nach einer Zeichnung von Rochn (Zu Seite 115)

A-Dur op. 101, die Beethoven der ausgezeichneten Klavierspielerin Baronin Dorothea Ertmann widmete, der er in inniger Freundschaft zugetan war und deren Begabung er sehr schätzte. (Abb. S. 75.) Beethoven pflegte sie, die seine Klaviersonaten sehr ausdrucksvoll spielte, seine Dorothea-Cäcilia zu nennen. Auf dem Titelblatt des 1816 komponierten, 1817 herausgegebenen Werkes steht zum erstenmal das Wort „Hammerklavier" (statt des gebräuchlichen „Pianoforte") und Beethoven wünscht in einem Publikandum an den „Generalleutnant von Steiner"*) ein für allemal die Bezeichnung „Hammerklavier" für alle seine Klavierwerke festgehalten zu sehen, was leider nicht geschah. Einzig die Riesensonate op. 106 ist noch als „Sonate für das Hammerklavier" bezeichnet worden. Die Anfänge dieser gewaltigen Sonate reichen in das Jahr 1817 zurück: „Sie ist in drangvollen Umständen geschrieben", bekennt Beethoven ... „Eine Sonate, die den Pianisten zu schaffen machen wird, die man in 50 Jahren spielen wird ..." Und sie machte den Pianisten zu schaffen. Und sie wurde in 50 Jahren gespielt! Im Herbst 1819 wird das Werk unter den neuen Erscheinungen angezeigt. Man hat sie eine „Klaviersymphonie" genannt und damit ihre Größe angedeutet. Dem gleichen „Stil des letzten Beethoven" gehören die nachfolgenden großen Sonatendichtungen an: die Sonaten E-Dur (op. 109), As-Dur (op. 110) und C-Moll (op. 111). Das schöpferische Genie Beethovens steht im Zeichen höchster Gesetzmäßigkeit, logisch-notwendigen Bewußtseins und Wissens und seine produktive und rezeptiv künstlerische Phantasie bedient sich der natürlich gegebenen und historisch gewordenen Kategorien als selbstverständlicher Arbeitshilfen. Die größten und gewaltigsten Sonatensätze Beethovens wachsen aus der achttaktigen Periode hervor und um „konstitutive Kernsätze" (wie sie Hugo Riemann nennt) gruppieren sich „Vorhänge", Einschiebsel, Anhänge, Dehnungen, Verkürzungen. Das konstruktive Genie Beethovens übertrifft vielleicht noch die tiefe Ergiebigkeit der melodisch-thematischen Bildnerkraft dieses Meisters: man staunt wahrhaftig über die Fülle formaler Gliederungen, über den Reichtum rhythmischer Werte, über die lebendige Ausdruckskraft dieser unerhört eindringlichen und organisch wundervoll entwickelten Musiksprache, in deren Syntax und Metrik, deren Formengesetze und treibende Kräfte uns die formale Analyse wie in ein aufgedecktes Räderwerk hineinschauen läßt. Man darf darüber nicht vergessen, daß Beethoven Sonatendichter, nicht aber Sonatenmacher, Sonateningenieur ist. Diese letzten Klaviersonaten Beethovens sind nicht das, was man „öffentliche Musik" nennen möchte. Weltverlorene Dichtungen, voll von Geheimnissen und Offenbarungen, zeigen sie uns einen Beethoven, der sich einspinnt in Einsamkeiten, einen Grübler und tief nachdenksamen Menschen, mit mystischen Blicken nach Innen. Zartes und Innigstes, Erhabenes und Heroisches mischt sich ihnen zu sublimster Gefühls- und Gedankenpoesie in lang rollenden Perioden und im jähen Wechsel spannend aufregender Gegensätze. Aber sie bahnen sich auch ihren Weg zwischen Steinen, auf trockenem Boden, wie zwischen Gestrüpp und Ginster. Sie verweilen bei technischen Dingen, der Genius versucht sich in ihnen sogar gelegentlich mit trockener Verstandesarbeit und Schulkünsten. Musik für Einsamkeitsmenschen, für vibrierende Seelen mit feinsten Empfängnisorganen. Musik, die der geschlossenen Augen, des gedämpften Zwielichts, der Dämmerungen, der Stille der Andacht, gläubiger Hingabe bedarf. Im stimmungslosen Konzertsaal geht das Feinste ihres Wesens verloren. Schöpfungen wie jene Riesensonate op. 106 für das Hammerklavier wirken im öffentlichen Konzertsaal fast beängstigend, zumal in jenen Episoden, die Verstandesmusik sind. Und in ihrem gigantischen Ausmaß ermüden sie. Geistige Werte dieser Fülle lassen sich im Konzertsaal überhaupt nicht erwerben. Sie wollen erarbeitet sein. Gar nun die fünf letzten Sonaten im Zusammenhang vorzutragen, setzt ein nahezu übermenschliches Maß von seelischer Aufnahmefähigkeit voraus. Wer hört und begreift nach den Sonaten in B-Dur und E-Dur noch die Wunder der andern? Ist nach dem Gigantenstück der Hammerklaviersonate noch irgend eine Steigerung in irgend einem Sinn möglich? Wer verlangt fünf Sonatenaufgänge hintereinander!? Nehmen wir an, es gäbe ein Gestirn, dem fünf Sonnen leuchten: erfreuen und erheben fünf Sonnenaufgänge mehr als einer in der Erhabenheit seiner Lichtschauder? Die B-Dur-Sonate op. 106 hat Hans von Bülow die Neunte Symphonie unter

*) „Generalleutnant von Steiner": so nannte Beethoven scherzhaft den Verleger Steiner, seinen Geschäftsführer Adjutant, den Komponisten Diabelli („Diabolus Diabelli"), der im Verlagsbetrieb tätig war, Generalprofoß, sich selbst Generalissimus.

den Sonaten genannt, und ihren vierten Satz erklärte dieser Bahnbrecher des letzten Beethoven und dieser in der Kraft seiner logischen Darstellung unübertroffene Ausdeuter Beethovenscher Kunst als schwierigstes Stück der gesamten Klavierliteratur: „Dieser Satz gehört zu den sogenannten Beethovenschen Unmöglichkeiten; allerdings stürzt die Melodie nicht auf uns zu und umhalst uns, sondern sie will von uns erobert sein ..."

Von den Sommertagen, die Beethoven in Mödling 1819 verlebte, erzählen die Elf Wiener Tänze — lang verschollen und spät entdeckt: kürzere Stücke, ganz der Art und den Spielbedürfnissen der kleinen Gartenorchester und der Wiener Hauskapellen angepaßt. Da kräuseln sich allerlei Humore: die Bässe rumpeln, die Klarinetten singen und dudeln gemächlich, die Hörner extemporieren mit komischen Einfällen und brummen närrisches Zeug vor sich hin. Musikantenspäße laufen mit unter. Das Ganze gibt mit behaglichen Ländlern, gemütlichen Menuetten und mit manchmal epigrammatisch geformten Zügen ein getreues Bild Wienerischer Volksmusik, wie es die Seele Beethovens in launigen Stunden aus heiteren Erinnerungen an den Prater und ländliche Tanzböden widerspiegelte. Auch in kleinen Stücken dieser Art reckt sich noch die Kraft und Fülle Beethovenschen Humors.



Franz Grillparzer (1791—1872). Nach dem Miniaturgemälde von Moritz Michael Daffinger (Zu Seite 56, 116 u. 118)

Im Jahre 1818 faßte Beethoven aus eigenem Antrieb den Plan, eine große Messe zu schreiben. Mit ihr gedachte er überdies der feierlichen Einsetzung seines Schülers, des Erzherzogs Rudolf, der 1819 Erzbischof von Olmütz geworden war, die höhere musikalische Weihe zu geben. Als Zeitpunkt für diesen feierlichen Akt war der 9. März 1820 vorgesehen und bestimmt worden. Beethoven ließ sich den lateinischen Text ins Deutsche übertragen und die richtige Betonung der lateinischen Worte nach Länge und Kürze der Silben bezeichnen. Er nahm es mit der musikalischen Deklamation sehr genau. Natürlich war die Messe zum festgesetzten Zeitpunkt nicht fertig geworden. Erst volle drei Jahre später konnte Beethoven seinem hochwürdigsten Schüler eine „schön geschriebene" Partitur überreichen.

Beethovens Missa solemnis hat nur einen Vorgänger: die Hohe Messe Bachs, ein Werk von zeitloser Größe; und hat keinen Nachfolger. Unter den großen Leistungen der Chormusik nimmt sie eine nicht wieder

erreichte, vielleicht auch nicht wieder erreichbare Höhe ein, zu der Beethoven auf dem Weg der Schmerzen emporstieg. Auf die Gipfel des Menschentums hinauf führt von jeher nur dieser eine Weg: die via dolorosa. Entstanden in den Jahren 1818—22, in einer Zeit, die Beethoven mit Herzeleid, körperlicher Krankheit und mancherlei Drangsal heimsuchte, gewinnt die Missa die Bedeutung eines der wichtigsten Dokumente für das innere Leben des Meisters. Schindler weiß zu berichten, daß in der Schaffenszeit der Missa das Wesen Beethovens sich seltsam änderte, daß der Meister, wie unter dem Druck der Ewigkeit, eine andere Gestalt angenommen zu haben schien, und fügt hinzu: „Ich muß gestehen, daß ich Beethoven niemals vor und nach jener Zeit mehr in einem Zustande absoluter Erdentrücktheit gesehen habe, als dies vorzüglich im Jahre 1819 mit ihm der Fall gewesen." Und zu diesem Zustande der absoluten Erdentrücktheit stimmt auch die spätere Erzählung, daß Beethoven einst in später Nacht, während ein furchtbares Unwetter tobte, im Freien herumirrte. Als er endlich nach Hause zurückgekehrt war, hatte er seinen Hut eingebüßt, ohne daß er es merkte. Aus den halbergrauten Haaren strömte das Regenwasser. Als die Messe beendet war, ging Beethovens Absicht dahin, das Werk den Höfen Europas gegen ein Honorar von fünfzig Dukaten anzubieten. Aber bloß vier Höfe nahmen das Anerbieten des Meisters an. Zuerst der König von Preußen, nachdem zuvor der preußische Gesandte bei Beethoven angefragt hatte, ob er nicht lieber einen Orden statt den fünfzig Dukaten wolle. Beethoven indessen bestand auf seiner Forderung von „fünfzig Dukaten". Vom französischen Hof kam ein schmeichelhaftes Schreiben, und der König von Frankreich ließ Beethoven eine schwere goldene Denkmünze überreichen. Auch an Goethe hatte Beethoven geschrieben mit der Bitte, ihm die Gunst des Weimarer Hofes zuzuwenden und die Subskription in Weimar zu sichern. Ein rührender

Beethovens Neffe Karl van Beethoven (1806—1858). Lichtbild aus späteren Jahren (Zu Seite 94 u. 116)

Schlößchen Gneixendorf bei Krems, Beethovens letzter Sommeraufenthalt (1827).
Nach einer Federzeichnung von Theodor Weiser (Zu Seite 116)

Brief voll tiefster Verehrung und eckiger Huldigung an den Dichterfürsten! „... Ich habe so vieles geschrieben, aber erschrieben, — — — beinahe gar nichts. Nun aber bin ich nicht mehr allein; schon über sechs Jahre bin ich Vater eines Knaben meines verstorbenen Bruders, eines hoffnungsvollen Jünglings im sechzehnten Jahre, den Wissenschaften ganz angehörig und in den reichen Schachten der Griechheit schon ganz zu Hause. Allein in diesen Ländern kostet dergleichen sehr viel und bei studierenden Jünglingen muß nicht allein an die Gegenwart, sondern selbst an die Zukunft gedacht werden, und so sehr ich sonst bloß nur nach oben gedacht, so müssen doch jetzt meine Blicke auch sich nach unten erstrecken. Mein Gehalt ist ohne Gehalt. Meine Kränklichkeit seit mehreren Jahren ließ es nicht zu, Kunstreisen zu machen und überhaupt alles das zu ergreifen, was zum Erwerb führt ... Ich weiß, Sie werden nicht ermangeln, einem Künstler, der nur zu sehr gefühlt, wieviel der bloße Erwerb von ihr entfernt, einmal sich für ihn zu verwenden, wo Not ihn zwingt, auch wegen anderen für andere zu walten, zu wirken. Das Gute ist uns allezeit deutlich, und so weiß ich, daß Ew. Exzellenz meine Bitte nicht abschlagen werden. Einige Worte von Ihnen an mich würden Glückseligkeit über mich verbreiten ..." Allein Beethoven wartete vergeblich auf diese erhofften wenigen beglückenden Worte. Er erhielt von Seiner Exzellenz überhaupt keine Antwort und die erbetene Fürsprache am weimarschen Fürstenhof blieb aus.

Daß ein Genie leicht arbeite, diese allgemein verbreitete Meinung hat Beethoven für seine Person wenigstens widerlegt. Den Meistern der „objektiven Musik", denen die Musik mehr Formenspiel als subjektiver Ausdruck eines seelisch tiefen Inhalts war, der leicht gestaltenden Genialität eines Mozart mochte es wohl gelingen, in einer Nacht eine Ouvertüre auf das Papier zu werfen. Ein solcher „Fapresto", ein solcher Schnellmacher war Beethoven nicht. Er rang um seine Musik, er mußte

Beethovens Sterbehaus, das „Schwarzspanierhaus" in Wien. (Das mit einem † bezeichnete Fenster ist das Sterbezimmer Beethovens) (Zu Seite 116)

sie seinem Herzen entreißen wie Gold dem Schoße der Erde. Er mußte sie suchen, und so ward sie im bedeutungsvollsten Sinne des Wortes „gesuchte Musik". Man preist so sehr die ungesuchte Musik. Wer um Beethoven weiß, preist die gesuchte; — „gesucht" im Sinne Beethovens. Mit welcher Ausdauer Beethoven suchte, darüber geben die Skizzenbücher, die Nottebohm der Nachwelt zugänglich gemacht, lehrreichen Aufschluß. Das Wunder der griechischen Mythologie, Pallas Athene, die aus dem Haupte des Zeus gerüstet hervorsprang, wiederholt sich nicht in den Schöpfungsakten Beethovenscher Weltkunst. In der Musikpsyche des Meisters vollzog sich das künstlerische Werden nicht plötzlich; seine Kunst keimte langsam; ganz allmählich, im Grübeln, Suchen und Sinnen wuchs sie ihm zu; sein Schaffen war ein Kristallisieren, ein Sprossen von Kristallen, ein Anschließen um einen festen Punkt: um die zentrale Idee. Überaus charakteristisch tritt diese Erscheinung zutage in den Skizzen des Agnus Dei, wo die eigenartigen Fanfaren der Trompeten die zentrale Idee des Satzes andeuten, wo Kriegsmusik den Gedanken des „Sieges" ausdrückt. Wie mühte sich der Meister, bis er das Rechte gefunden, bis seinem nicht leicht zu genügendem künstlerischen Willen die Gruppierung der Ideen, ihre formale Gliederung volle künstlerische Befriedigung gewährte! Für den Charakter des ganzen Werkes sind die Worte bezeichnend, die Beethoven vor das Kyrie gesetzt: „Von Herzen, möge es wieder zu Herzen gehen!" Es gibt in der Chorliteratur großen Stils kaum ein anderes Werk, das, wie die Missa. so ganz auf tiefsinniger Anschauung, auf wundervollster Inbrunst der Empfindung ruht und in dem tiefsten Gefühl eines ganz großen Menschentums, eines großen moralischen Charakters wurzelt. So reich nun das Werk ist an großen und kühnen Momenten, an starken und klangvollen Chorsätzen und Ensemblestücken von höchster Meisterart und höchster Lebensreife, so spricht es doch am ergreifendsten dort zu uns, wo es in Beethoven stille wird, wo die Fülle von Orchester und Singstimmen zum leisen Hauch, zum Flüstern der Andacht und Demut erstirbt, wo aus dem Prunk und dem Glanz einer festlichen Gottesfeier der intime Gebetslaut der entrückten Menschenseele hervorzittert. Diese gedämpften Episoden, diese Piano- und Pianissimoharmonien, diese leise und heimlich bewegten Visionen, diese aufsteigenden und sinkenden Wellen, denen alles Brausen der Brandung fehlt, die aus einer tiefen

Meeresstille des Gemüts kommen: sie bezeichnen die poetischen und seelischen Höhen seiner wunderbaren Tonschöpfung. In Beethoven wirkte, als er den unsterblichen Messetext komponierte, nicht nur der Phantasiegehalt der Textworte selbst musikbildend. Nicht die musikalische Rhetorik, nicht die Klangsymbolik allein bestimmte Formung und Farbe des musikalischen Ausdrucks —: so hat Beethoven z. B. den Eintritt der Posaunen aufgespart für das Wort omnipotens; Posaunenfeierlichkeit und Posaunenklanggewalt schildern die Allmacht Gottes. Noch ein anderes Moment wurde in dieser Beziehung wirksam: die alte Affektenlehre, die, vom Ethos der griechischen Musik abgeleitet, die geistige und sittliche Macht der Musik betont, und, von den Ästhetikern und Theoretikern des 18. Jahrhunderts ausgebildet, die musikalisch gangbaren Wege aufdeckt, die zum Wort und zur Textkomposition hinführen. Die Missa ist das größte Bekenntnis Beethovens zu Gott, zur erlösenden Liebe, zum Glauben, der, trotz der Gebundenheit an Dogma und Kredo, ganz undogmatisch war, wie der Ausspruch Beethovens beweist, daß „Christus doch nur ein gekreuzigter Jude gewesen".

Durch Jahrzehnte gehörte die Missa zu den Werken, die mehr bewundert als geliebt, mehr angestaunt als gekannt waren. Den Zeitgenossen Beethovens blieb das Werk nahezu ganz fremd. Zu Lebzeiten des Meisters wurde es nur ein einziges Mal im Zusammenhang aufgeführt: 1824 vom Fürsten Galitzin in St. Petersburg, einem der feurigsten Bewunderer Beethovens. Zwar erscheint das Werk vereinzelt hier und dort einmal in den nächsten vierzig Jahren. Bei den ungeheuren Schwierigkeiten, die die Riesenschöpfung der Aufführung entgegengesetzt und bei seiner großen Länge, die es für die kirchliche Praxis, für liturgische Zwecke vollständig unbrauchbar macht, erklärt sich diese spröde, ja ablehnende Haltung der Missa solemnis gegenüber ohne weiteres. Heute betrachten es alle großen Chorvereine Deutschlands als eine selbstverständliche Pflicht, dem erhabenen Werk einen dauernden Ehrenplatz in ihren Konzerten zu sichern.

Die Missa bildet für Beethovens tief religiöse Natur das Hauptzeugnis. Neben ihr wären übrigens noch andere Belege anzuführen. So hatte er sich aus einer Abhandlung Schillers („Die Sendung Moses") einige Sätze altägyptischen Ursprungs eigenhändig abgeschrieben: „Ich bin was da ist — Ich bin alles, was ist, was war, was sein wird; kein sterblicher Mensch hat meinen Schleier aufgehoben. — Er ist einzig und von ihm selbst, und diesem Einzigen sind alle Dinge ihr Dasein schuldig." Unter Glas und Rahmen stand dieses Bekenntnis zur namenlosen Gottheit auf

Beethovens Sterbezimmer mit Blick auf den Stephansturm. Nach einer Sepiazeichnung. Städtische Sammlungen in Wien. Mit Genehmigung des Gemeinderates der Stadt Wien

dem Schreibtisch Beethovens. Täglich empfand Beethoven die dunkle Gewalt dieser uralten Weisheit und diese Sprüche, einst Inschriften einer Isissäule, Pyramidenhieroglyphen und Tempelhymne, leiteten ihn durch Leben und Schaffen. Wie Goethe, und wie jeder Künstler, war auch Beethoven vor allem Pantheist. Irgend eine konfessionelle Kirchlichkeit hat Beethoven niemals betont. Er war als Katholik geboren und starb als Katholik. Aber seinen persönlichen Gottesdienst verlegte er still in die Natur, und in der Natur vor allem offenbarte sich ihm Gott und alles Göttliche. Das beweisen an zahlreichen Stellen seine Tagebücher. Beethovens Religiosität wurzelte im tief ahnungsvollen transzendentalen Bedürfnis des höheren Menschen. Sie bildet einen Teil seines Idealismus.

War die Missa das Hohe Lied jener Welt, so ist die Neunte Symphonie das Hohe Lied dieser Welt. Dort Jenseits, hier Diesseits. Dort die letzten Dinge, das ewige Leben. Hier das zeitliche Leben dieser Erde. Die Arbeit an dieser Symphonie beginnt, wie erste Skizzen erkennen lassen, bereits 1817. Ihr Entstehen begleiten und ihm eilen voran die Missa und die letzten Sonaten; und ihre Vollendung beschleunigte die Bestellung einer neuen Symphonie von seiten der Philharmonischen Gesellschaft in London. Die Neunte ist eine Verbindung von Symphonie und Kantate. Ihr Schlußsatz, ein breit ausgeführtes, reich gegliedertes Chorstück mit Solostimmen, löst das Versprechen ein, das einst schon der junge Beethoven sich selbst gegeben, als er die Schillersche Ode „An die Freude" in seinem Skizzenbuch aufschrieb; um die Komposition dieser Ode kreist sein Geist fast 40 Jahre lang. Er erwägt sie sogar als krönenden Ausklang im Zusammenhang und im Organismus der C-Dur-Ouverture op. 115, „zum Namenstag unseres Kaisers gedichtet". Ohne daß je die Absicht bestanden hätte, ihr eine Stellung in einer Symphonie anzuweisen. Denn auch für die Neunte hatte Beethoven noch 1823 einen Instrumentalsatz als Abschluß geplant. Von den Schwierigkeiten, die Beethoven die Einführung der Schillerschen Ode bereitete, berichtet Schindler. Über sie half sich Beethoven in ganz naiver Unbefangenheit hinweg. Er legte ursprünglich einem Vorsänger die Worte in den Mund: „Laßt uns das Lied des unsterblichen Schiller anstimmen," die er aber verwarf und durch die ebenso treuherzige Wendung ersetzte: „O Freunde, nicht diese Töne! Sondern laßt uns angenehmere anstimmen und freudenvollere!" Worauf dann — ein unbeschreiblich rührender Augenblick, — aus Schweigen und Stille, als ob die ganze Natur im seligen Lauschen sich verloren hätte, die Freudenmelodie, die Melodie des „guten Menschen" ertönt. Ein Wunder von Einfachheit und Wahrheit. Michael Bakunin, der düstere Heros der Revolution, der vor der Zeit des Dresdener Aufstandes als unheimlicher Weggenosse im Leben Richard Wagners auftaucht, hat einmal von der Neunten Symphonie Beethovens das merkwürdige Wort gesprochen: „Alles, alles wird zugrunde gehen, nichts mehr wird bleiben: — nur eines wird nicht vergehen und ewig bleiben: die Neunte Symphonie." Bakunin, der eine oder die andere der zündenden Dresdener Aufführungen der Neunten unter der Leitung Richard Wagners erlebt hatte, erkannte in dieser Symphonie ein revolutionäres Tongedicht, die grandiose Hymne der durch die Revolution zur ewigen Freude erlösten Menschheit. Er verkannte aber den individuellen Charakter dieses gewaltigen Werkes. Es ist das Schicksal eines Einzelnen, das sich hier aufrollt: das Schicksal der Großen, Einsamen, der Überwinder, die aus der Tragik des Lebens sich siegreich erheben und so den andern ein Zeichen des Trostes und der Hoffnung aufrichten. Im Sinne Bakunins ist diese Symphonie durchaus nicht ein Werk der Empörung, des gewaltsamen Auflehnens und Zertrümmerns der Hemmungen und Hindernisse, die sich dem Glück der Menschheit — „der Freude" — entgegenstellen; sie ist weit mehr: nämlich ein Werk der Entwicklung, einer ungeheuren sittlichen Vertiefung, eines unaufhaltsamen moralischen Wachstums, das in der Selbstbefreiung des zur höchsten ethischen Höhe seines Lebensinhalts gesteigerten Menschen gipfelt. Wagner hat diese Bedeutung des Werkes sehr deutlich gefühlt und ihr Ausdruck gegeben, indem er zu ihrer Erklärung Verse aus dem „Faust" Goethes heranzog, dem großen Abbild des ringenden Menschen

Einladung

zu

Ludwig van Beethoven's

Leichenbegängniss,

welches am 29. März um 3 Uhr Nachmittags Statt finden wird.

Man versammelt sich in der Wohnung des Verstorbenen im Schwarzspanier-Hause Nr. 200, am Glacis vor dem Schottenthore.

Der Zug begibt sich von da nach der Dreyfaltigkeits-Kirche bey den P. P. Minoriten in der Alsergasse.

Die musikalische Welt erlitt den unersetzlichen Verlust des berühmten Tondichters am 26. März 1827 Abends gegen 6 Uhr. Beethoven starb an den Folgen der Wassersucht, im 56. Jahre seines Alters, nach empfangenen heil. Sacramenten.

Der Tag der Exequien wird nachträglich bekannt gemacht von

L. van Beethoven's
Verehrern und Freunden.

(Diese Karte wird in Tob. Haslinger's Musikhandlung vertheilt.) Gedruckt bey Anton Strauß.

Einladung zu Beethovens Leichenbegängnis am 29. März 1827

und der genialsten Darstellung des positiven Entwicklungsproblems. Die Revolution aber verneint zunächst; sie vernichtet, indem sie neue Entwicklungsreihen vorzubereiten sucht, die Resultate ganzer Entwicklungsepochen. Die Neunte sah sich in den Kreis jener Werke aufgenommen, denen eine Volkstümlichkeit auf breitester Grundlage zuteil ward; die aber durch Charakter, Größe und Erhabenheit ihres Inhaltes und ihrer Form vor dem Schicksal sich bewahrt fühlen dürfen, trivialer Popularität zu verfallen. Ihre Größe, ihre Ausnahmenatur umgibt sie mit einem Schimmer von Festlichkeit, mit dem Glanz des Außerordentlichen, des Ereignisses, das Erlebnis wird; eine Angelegenheit nicht mehr des Einzelnen und seiner Erfahrung, sondern der ganzen Menschheit. Wenn man sich der schweren Verständlichkeit des ersten Satzes, seiner machtvoll gereckten — für den nicht vorgebildeten Hörer in Symmetrie und Gefüge kaum zu erfassenden — Formenweite erinnert, bliebe diese Begeisterung der breiten Schichten, der Bürgerkreise, der Arbeiter für ein gegen alle Publikumsinstinkte gerichtetes, ganz abseitiges Werk wie diese Neunte, wenn nicht verdächtig, so doch ein psychologisches Rätsel, vielleicht nur aus der Anziehung des Ungleichartigen zu erklären. Indessen: neben den rein musikalischen Eigenwerten und der überwältigend ursprünglichen Erfindernatur des Scherzo und des Adagio, neben der wundervollen Freudenmelodie des Finale ist es vor allem die bezwingende geistige und sittliche Größe dieser Musik, ist es der grandiose Aufbau dieses Kunstwerkes zum Erhabenen hin, der auch die nicht vorgebildeten Massen faszíniert. Und ihr ungeheures Künstlertemperament springt wie fliegendes Feuer auf die Volksseele über, und so erleben wir es staunend, wie diese einzige, ungeheure Symphonie, wie sie einstens das vorrevolutionäre Dresden entflammte, zur Zeit, als Wagner sie dort zum Leben erweckte, auch das nachrevolutionäre Publikum unserer Zeit in ihre magischen Kreise zieht, es weit über die Erfahrungen hinaus fesselt, die sich an die Friedensaufführungen der Symphonie knüpfen: das Ringen um die Freude, als eines höchsten Lebensgutes, wie es Beethoven in seinem Werk schildert, scheint den Menschen, die den Weltkrieg erlebt, mit dem sittlichen Wert der Freude auch die allgemein menschliche Bedeutung der Neunten als der eigentlichen Weltenweihe-Symphonie zu klarer Erkenntnis gebracht zu haben. Sie, die das Hohe Lied der Freude allen Menschen ohne Unterschied von Stand und Rang anstimmt, und das Evangelium der Menschenverbrüderung ver-

kündet, ist die Arbeiter-Symphonie geworden. So konnte sich diese schwierige, tiefgeistige und ethische Musik, die sich an die höheren Kräfte der menschlichen Natur wendet und in Schillerschen Versen den Sinn dieses Lebens mit glühender Eindringlichkeit ausspricht, in die Massen hineinleben und sie emportragen zur Idealität einer Lebensanschauung, die, einzig in der Sphäre der Musik möglich, um alle Menschen das Band der Duldung, der Versöhnlichkeit und der Liebe schlingt.

Die Neunte war Beethovens letzte Symphonie. Daß Beethoven bereits 1818 mit dem Gedanken einer zehnten Symphonie sich trug, geht aus einem Skizzenbuch dieses Jahres hervor, das folgende Aufzeichnungen enthält: „Fromme Gesänge in einer Symphonie in den alten Tonarten — Herr Gott, dich loben wir — Alleluja — Entweder für sich allein oder als Einleitung ist eine Fuge. Vielleicht auf diese Weise die ganze zehnte Symphonie charakterisiert, wo alsdann im letzten Stück oder schon im Adagio die Singstimmen eintreten. Die Orchesterviolinen usw. werden beim letzten Stück verzehnfacht. Oder das Adagio wird auf gewisse Weise im letzten Stück wiederholt, wobei alsdann erst die Singstimmen nach und nach eintreten — im Adagio griechischer Mythos cantique ecclésiastique — im Allegro Feier des Bacchos."

Wie diese Zehnte über einige flüchtige Skizzenstriche nicht hinausgedieh, so wuchs auch eine Ouvertüre über den heiligen Namen BACH und ein Oratorium: „Der Sieg des Kreuzes" niemals aus dem Ungreifbaren eines Plans in die Greifbarkeit einer Leistung hinein. Sie blieben Absicht, unentwickelter Keim.

Zwischen der Missa und der Neunten und gleichzeitig mit diesen riesenhaften Schöpfungen, wahren Hochgebirgen von Musik, wuchsen andere Werke: kleine und große, wie die Klavier-„Bagatellen", die das Charakterstück, die scharf profilierte Kleinkunst der Klavierdichtung vorbereiten und schaffen; wie das funkensprühende Rondo „Die Wut über den verlorenen Groschen", das mit einer Lebendigkeit ohnegleichen „die Tücke des Objekts" schildert, zugleich mit einer drastischen Schlagkraft des Humors, an die Vischers langer Roman „Auch Einer", dem die Tücke des Objekts als Leitmotiv dient, nicht heranreicht. Dieser frischen und kernhaften Spielmusik schließt sich in den „33 Variationen über einen Walzer von Diabelli" jenes kolossale Werk an, das seinen Ursprung der Pfiffigkeit eines Verlegers verdankt, der einen schäbigen Walzer komponierte und 50 der „vorzüglichsten Tonsetzer und Virtuosen Wiens und der k. k. österreichischen Staaten" aufforderte, über diesen Walzer Variationen zu schreiben. Dieser trivialen Veranlassung dankt die Welt das unerhörte Werk Beethovens. Beethoven folgte der Aufführung und schrieb über den „Schusterfleck", der seinen Humor reizte, nicht weniger als 33 Variationen, die höchste Leistung auf dem Gebiet dieser Kunstgattung. Hans von Bülow war derjenige, der das Werk entdeckt hat. Bülow erkannte auch den Organismus dieses Werkes, die Gesetze seines inneren Zusammenhanges, seines Geschehens. Die Variationen haben Gruppen, die als Exposition dienen; sie schreiten durch die Kreise stark wechselnder Empfindungen. Die wunderbarsten Einzelkreise, konzentrisch ineinander gelagert, sind die Fuge, die das Poetischste ist, was in dieser Form geschrieben wurde, und endlich, der innerste Kreis: das Menuett, das nur zufällig so heißt, in Wirklichkeit zu einem Menuett sich etwa so verhält wie der Diamant zur Steinkohle. Auch die schöne Ouvertüre „Zur Weihe des Hauses" fällt in diese Gruppe bedeutungsvollster Nebenarbeiten. Sie entstand 1822, als es sich darum handelte, ein Festspiel für die Eröffnung des neuerbauten Theaters in der Wiener Josefstadt mit einem musikalischen Prolog zu verschönen und künstlerisch zu heben. Also eine Gelegenheitskomposition. Seit Goethe das Bekenntnis abgelegt hat, daß fast alle seine Lieder Gelegenheitsdichtungen seien, sollte jedes Vorurteil gegen Werke schwinden, die einem bestimmten äußeren Anlaß ihr Dasein danken. Über den leitenden Gedanken der Ouvertüre besitzen wir keine authentischen Mitteilungen; aber die Anregung für die Instrumentalbilder dieser kostbaren Ouvertüre —: die Feiertagsstimmung der Einleitung, die glänzende Trompetenmusik, das stillgeschäftige Menomosso, endlich das markige, in meisterhafter Polyphonie entwickelte Fugenthema — dürfte sich Beethoven aus dichterischen, dramatischen Werken geholt haben; und die Ansicht Wasielewskis, daß Beethoven in seiner Musik das gestaltenreiche Leben der Bühne habe schildern wollen, widerspricht keineswegs dem Schaffen Beethovens und der Empfängnis seiner Musik, die fast immer von dichterischen Vorbildern, von „Gemälden" ihre Anregungen empfing.

Daß Beethoven in seinen letzten Quartetten „die Form gesprengt" habe, ist zur feststehenden Behauptung geworden: als ob die Musik ein Sprengstoff, etwa Schießbaumwolle, und die „Form" ein zerbrechliches Porzellangeschirr wäre, dem Bruch unentrinnbar irgendwann einmal verfallen! Der richtige Gedanke, der in diesem ewig wiederkehrenden, von den Modernen triumphierend, von den Altmusikern mit leisem Tadel ausgesprochenen Schulddogma steckt, muß anders formuliert werden; etwa so, daß man sagt: Beethoven hat sich in seinen letzten Quartetten von dem überkommenen Formengerüst, von der erstarrten Schablone befreit, nicht um eine formlose Musik zu machen, — denn in der Welt der Erscheinungen kann nichts ohne Form bestehen, nichts ist ohne Form möglich, — sondern, um sich *seine Form* neu zu bilden, jene Form, die seinen Ideen, seinen Stimmungen, den auf die innersten Kreise seines Gefühlslebens zurückgewandten Visionen seiner Einsamkeit auf das feinste angepaßt ist. Neuwerte in Form und Inhalt, das sind diese letzten Quartettdichtungen. Die Formalästhetiker lehren, daß Form und Inhalt der Musik identisch sind, daß also die Form zugleich auch Inhalt, daß die Form die Musik ist. Wäre das der Fall, dann wären wir mit einem Schlag aller Schwierigkeiten des letzten Beethovenschen Stils Herr geworden, und alle Rätsel dieser dunklen Seele hätten sich gelöst: denn die formale Analyse auch der schwersten Beethovenschen Gebilde ist heute jedem gebildeten Musikfreund zugänglich und erreichbar. Aber Form und Inhalt fallen eben weder in eine Tautologie, noch in die Einheit zusammen, und man kann die Form

Beethovens Grabmal auf dem Zentralfriedhof in Wien (Zu Seite 118)

eines Musikstückes sehr wohl begriffen haben und steht seinem Inhalt dennoch ratlos gegenüber. Die Form wendet sich an die intellektuellen Kräfte des Hörers, der Inhalt aber will immer nur durch das Gefühl verstanden sein. „Wenn ihr's nicht fühlt, ihr werdet's nicht erjagen." Nach dem Gesetz der gleichschwingenden Saiten kann der Künstler nur von denen verstanden werden, die seelisch-musikalisch Saiten derselben Spannung, die gleiche Stimmung besitzen wie er. Hölderlin drückt dieses Gesetz mit den Worten aus:

An das Göttliche glauben
Die allein, die es selber sind.

Die ganz seltsame, einzige Situation des letzten Beethoven erklärt da sehr viel. Die Schwingungen seiner Seele waren nicht mehr nur die Schwingungen der reifen, voll entwickelten Menschenseele. Er war ganz individualisiert, ganz Einmaligkeit. Eine ungeheure Gedanken- und Gefühlsarbeit ballte er in aphoristischen Sätzen zusammen, aphoristisch im Sinne Friedrich Nietzsches, der ja auch den Strom seines Lebenswissens und seiner Weltanschauung in den goldenen Eimern seiner Aphorismen ausschöpfte. Die scharfen Rückungen, die jähen Kontraste, der plötzliche Wechsel in entlegene Stimmungen, die tiefen mystischen Klänge der versunkenen Glocke, die auf dem Grund jeder Seele liegt, dieses Versunkensein in sich selbst, die ausbrechenden Siegerstimmungen des weltflüchtig Einsamen, der das Leben überwunden hat, — diese persönlichsten Momente seines Wesens faßt Beethoven in den schwer errungenen, intensiv geschwellten Aphorismen seiner großen Quartettsätze zusammen, unbekümmert um die Welt und den Hörer, dem er es überläßt, den Schlüssel zu finden, der die Geheimnisse dieser Beethovenschen Seele aufschließt. Für den „Stil des letzten Beethoven" liefern die Quartette, die alten bestätigend, neue Kennzeichen: die Wendung zu Bach hin, die Rückkehr zum Fugato und zur Fuge, jener Form, die Architektur und Sparsamkeit, Bewegung, Dramatik, Leben bedeutet. Die Innerlichkeit seiner langsamen Sätze, seine tiefatmenden Adagio, Dichtungen des Letzten und Tiefsten der Beethovenschen Menschenseele, die fast immer Andachten vor Gott sind. Stimmungsumschläge; Freude am schnellen Wechsel der Tonika, der Harmonie, des Rhythmus. Phantasierende Musik, die den Reiz der Assymmetrie kennt. Vor allem aber die breiten Instrumentalgesänge, diese stillen, tiefen Flüsse der Melodie, diese Arien und Kavatinen, gesättigt mit den unaussprechlichen Mysterien der Musik, die, vom Wort losgelöst, in ihrer eigenen Sprache singen. Ergreifende Laute der Beethovenseele, kehren sie immer wieder in den Werken der letzten Schaffensperiode des weltflüchtigen Meisters, des Vereinsamten, dessen Einsamkeit reich ist an Eingebungen und Erhabenheiten des Gedankens, an wundervollen Gesichten und Offenbarungen, durch Leiden und Sehnsucht zur Inkarnation, zur künstlerischen Form verdichtet. Da klingt dann ein Adagio als versponnener Gesang wie aus ungeheurer Stille herauf: ein Hinhorchen auf die mystische Stimme Gottes, die jede große Kunst, heiße sie nun Bach, Beethoven oder Wagner, die jede große Entwicklung an ihrem Ende sucht ... Der letzten Quartette gibt es fünf: sie wurden in den Jahren 1824—26 geschaffen. Das erste von ihnen ist das Quartett Es-Dur op. 127; von ihm gelten die Worte, die Stephen Heller einem Freunde schreibt, nachdem er zusammen mit Berlioz eines der späteren Beethoven-Quartette gehört:

„Wir saßen in einem entfernten Winkel des Saales. Mir war bei Anhörung dieses Wunderwerkes wie etwa einem frommen Katholiken, der die Messe hört, mit tiefer Andacht und Inbrunst, aber zugleich mit Ruhe und klarer Besonnenheit: er ist mit dieser hohen Empfindung längst vertraut. Berlioz schien mir ein später Eingeweihter; er war innigst erbaut, aber seiner Andacht gesellte sich etwas wie ein freudiger Schreck vor dem heiligsüßen Geheimnis, das sich ihm offenbarte. Sein Gesicht war wie verzückt beim Adagio — es war wie eine Wandlung in ihm vorgegangen. Es wurden noch andere gute Werke aufgeführt. Wir entfernten uns aber, und ich begleitete ihn nach Haus. Kein Wort wurde gewechselt zwischen uns. Das Adagio betete in uns fort. Als ich von ihm Abschied nahm, ergriff er meine Hand und sagte: „Cet homme avait tout ... et nous n'avons rien." So zerknirscht, so niedergedonnert fühlte er sich in dieser Stunde von der Riesengröße des Mannes ..."

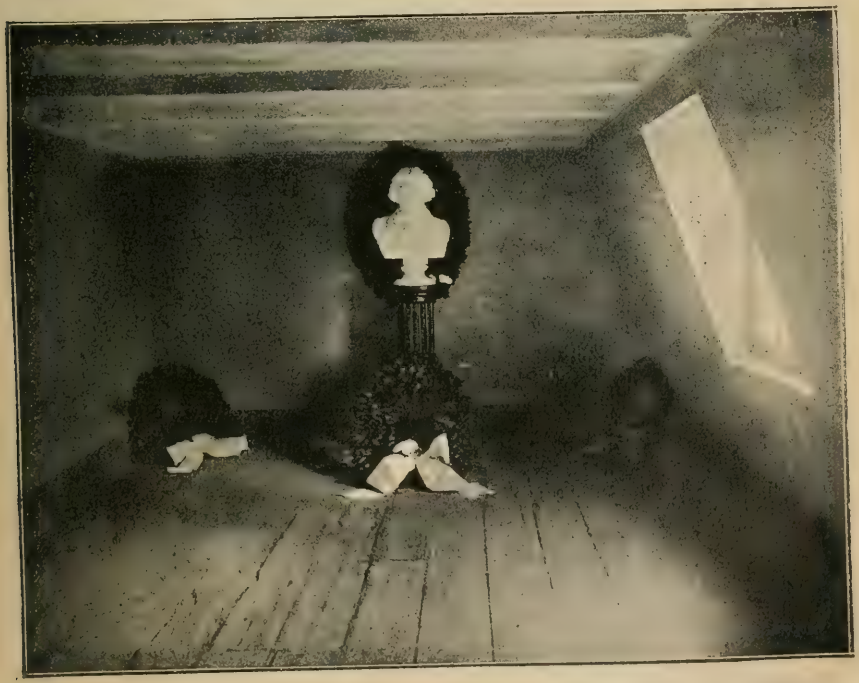
Das große B-Dur-Quartett op. 130, von genialster Erfindung und persönlichster Eigenart, das in dem unheimlichen Scherzo, dann aber vor allem in der wunderbaren Cavatina Offenbarung Beethovenschen Geistes besitzt, darf darüber hin-

Beethoven vom Wiener Denkmal. Von Kaspar von Zumbusch

aus als Dokument gelten für den Zusammenhang zwischen physiologischen Vorgängen und seelischem Leben, für die Wechselbeziehung von Körper und Geist und die Abhängigkeit künstlerischen Gestaltens von körperlichen Tatsachen. Man weiß, daß Beethoven, der mittelbar an den Folgen von Arterienverkalkung gestorben ist, in der letzten Schaffensperiode seines Lebens unter tief nachwirkenden pathologischen Prozessen als Mensch und schöpferischer Künstler zu jener Seltsamkeit und jenen schweren Geheimnissen seiner menschlichen und künstlerischen Erscheinung reifte, die um seine letzten Kunstschöpfungen dichte Schleier legen. Ein amerikanischer Physiologe hat in einer interessanten Studie die Einflüsse der arteriosklerotischen Gefäßveränderung in den Werken der letzten Periode nachzuweisen versucht und die Angstanfälle, die Beklommenheiten, die unheimlich kapriziösen Spiele eines irregulären, bald beschleunigten, bald verlangsamten Pulses, eines erregten und kranken Herzens, kurz: all das, was den Menschen Beethoven leiden machte, auch musikalisch in den seltsam pochenden Rhythmen, in den Störungen der musikalischen Linie, in Ausdruck und Stimmung Beethovenscher Musik verstehen und begreifen gelehrt. In der Cavatina des B-Dur-Quartetts ist es namentlich die eine beängstigende Stelle, von Beethoven mit der Wortmarke „Beklemmt" versehen, die in diesem Zusammenhang mit Beweiskraft wirkt: der ergreifende Ausdruck einer Stimmung, die in pathologischen Ursachen wurzelt. Gerade diese wenigen, schaurig umwitterten Takte der ersten Violine über den geheimnisvoll klopfenden Triolen der andern Instrumente — dem Bilde drängend gestauten Blutes in verengten Adern und verkalkten Gefäßen, — schneiden dem wissenden Hörer tief in die Seele.

Das Cis-Moll-Quartett op. 131: eines der erhabenen Werke aus der letzten Schaffensperiode des Meisters, in der sich seine Menschlichkeit in all ihren einsamen Tiefen auftut, in der seine Kunst ganz weltfremd und weltverloren inneren Welten sich aufbaut. Denn daß Beethoven dieses und die letzten Quartette durchaus nicht nur deswegen geschrieben hat, um aus Handwerk und Tätigkeitstrieb heraus, aus Gewohnheit, aus Lust am Spiel und formalem Bildnertrieb Musik zu machen, daß er vielmehr mit ihnen Bedeutungsvolles sagen, die starken, fruchtbaren Kräfte seiner Seele und das immer neue psychische Ereignis seines inneren Lebens schildern wollte, kann nicht bezweifelt werden. Gelegentlich lüftet Beethoven selbst den Schleier und gibt einzelnen Kapiteln seiner musikalischen Seelenbiographie aus diesen Jahren andeutende Überschriften. Aber im Cis-Moll-Quartett findet sich nichts dergleichen; kein Wort bringt uns Kunde von dem Urquell dieser Töne, von dem seelischen Zustand Beethovens, aus dem heraus sie geboren wurden. Eine poetisierende Umschreibung der Gefühls- und Gedankenwelt des Cis-Moll-Quartetts mag kaum möglich sein. Richard Wagner, der tiefschürfende Beethovenevangelist, sieht in dem Quartett einen Lebenstag Beethovens. In dem einleitenden Adagio findet er das schwermütige Erwachen am Morgen eines Tages, „der in seinem langen Lauf nicht einen Wunsch erfüllen soll, nicht einen"; das Allegro $^6/_8$ bedeutet ihm eine tröstliche Erscheinung, ein innerstes Traumbild, das in lieblichster Erinnerung wach wird; im Andante $^2/_4$ erkennt Wagner das Festbannen einer anmutsvollen Gestalt, an der sich der Geist Beethovens, als dem seligsten Zeugnis innigster Unschuld, rastlos entzückt durch die Strahlenbrechung des ewigen Lichtes, das er in stets neuer, unerhörter Veränderung auf sie fallen läßt. Und in dem Finale läßt er Beethoven der Welt und dem Leben zum Tanze aufspielen, bis der ungeheure Spielmann „über sich selbst lächelt, da ihm dieses Zaubern doch nur ein Spiel war. So winkt ihm die Nacht. Sein Tag ist vollbracht ..." Wenn es heute einem Sterblichen gestattet ist, in musikalischen Dingen neben Wagner eine Meinung zu haben, so dürfen wir vielleicht im Cis-Moll-Quartett ein Kunstwerk der Beschaulichkeit erkennen, die sich allmählich von innen nach außen wendet. Der erste Satz — „nach zarten inneren Gesetzen entwickelt" (Wagner) — läßt uns den bis zur Entsagung abgemilderten Schmerz dieser nach innen gewandten Beschaulichkeit eines philosophischen Geistes und eines Künstlers nachempfinden, der viel gelitten hat und die alten Wundnarben noch brennen fühlt. Es ist eine Beschaulichkeit, die rückwärts schweift über ferne Zeiträume und bei freundlichen, bei schwermütigen und heiteren, ja ausgelassenen Szenen der Vergangenheit verweilt. Die feurige Stimmung, aus der einst die A-Dur-Symphonie heraus geschaffen ward, das glutvolle Entzücken ihrer Dithyramben kommt dem Schauenden in die Erinnerung zurück; er nimmt sogar das Tanzthema des letzten Satzes der Symphonie wieder

Zimmer mit Beethoven-Andenken im Beethovenhause zu Bonn. Aufnahme von Boedecker



Beethovens Geburtszimmer zu Bonn in seinem jetzigen Zustande mit Beethovens Büste von Karl Voß

auf und führt es mit trotziger Energie in das Finale seines Quartetts ein. Aber in diesem Finale erwacht der träumende Meister zur vollen Wirklichkeit; er sieht sich einem Leben gegenüber, das, wie es ihm bisher immer nur schwere Kämpfe aufgezwungen, auch in Zukunft nichts anderes sein wird als Kampf. Mit wehmütigem Lächeln erinnert sich der Philosoph dieser Tatsache. Kämpfen: bis an das Ende ... Mit einem sieghaft-rhythmischen Aufschwung endet der Satz: die energischen Cis-Dur-Klänge klingen wie das Echo eines fernen Sieges. Die formal-musikalische Erklärung des Satzes nach Motiven, Themen, Perioden, Symmetrien usw. bietet keine Schwierigkeiten; mit der technischen Analyse kommt man aber dem Satz nicht bei. Die Wagnersche Auffassung namentlich der Mittelsätze ist geistvoll und schön; aber daß Beethoven am Abend seines Lebenstages der Natur abermals zum Tanz aufspielen soll — wie er es nach Wagner schon einmal im Finale der A-Dur-Symphonie getan hat —, scheint denn doch eine nicht ganz ungezwungene Erklärung zu sein.

Auch das A-Moll-Quartett op. 132, trägt in Form und Inhalt das Stigma eines Geistes, der, dem profanen Dasein entrückt, in einer andern Welt lebt, reich an Geheimnissen und Wundern. Es enthält aber dennoch einen Satz, der an Irdisches anknüpft und es durchgeistigt. Das ist sein Adagio: jener „heilige Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit", der in der lydischen Tonart in sanften und weichen Klängen dahinschwebt. Ein heiliger Dankgesang nicht eines Genesenen, wie Beethoven schreibt, sondern ein Hymnus des Abschieds, des Sterbens, der Gesang einer von den Schmerzen des irdischen Lebens genesenen Seele, die dem Nirwana zustrebt. Genesen vom Leben. Beethoven freilich hat die Überschrift dieses Satzes nicht symbolisch gemeint; die Genesung, von der er, der Leidende, spricht, gilt ihm nicht als tiefsinniges und schwermütiges Wortspiel, als eine Umschreibung des Sterbens. Der Dulder glaubt, in den Augenblicken körperlicher Schmerzlosigkeit unter dem Auftrieb seiner optimistischen Natur, in Wirklichkeit an die Genesung. Das Werk prägt den Stil des letzten Beethoven in großer Reinheit aus: vor allem in der bewunderungswürdigen thematischen Einheitlichkeit. „Ich habe in allem, was ich schreibe, immer das Ganze vor Augen," sagt der Meister einmal. Die thematische Einheitlichkeit wird zum roten Faden, der das harmonische Gewebe und die reiche Polyphonie der Instrumentalstimmen durchzieht.

Das F-Dur-Quartett Op. 135 ist das letzte in der Reihe dieser „Galitzin-Quartette", wie sie gewöhnlich genannt werden nach dem russischen Fürsten, der sie bei Beethoven bestellt und dem sie der Meister gewidmet hatte, nicht ohne die Verdrießlichkeiten mit in Kauf nehmen zu müssen, die ihm die Stockungen bereiteten, mit denen das bedungene Honorar ihm zufloß. Der letzte Satz des F-Dur-Quartetts trägt die Überschrift: „Der schwer gefaßte Entschluß." Und im Notentext folgen einige auffallende Worte. Da steht die Frage geschrieben: „Muß es sein?" Und es erfolgt die Antwort: „Es muß sein!" Und nochmals, bekräftigend: „Es muß sein!" Wer nun, von diesen Überschriften irregeführt, an einen tiefsinnigen Zusammenhang von Musik und Willen, an eine schwere Schicksalsfrage und an letzte Opferbereitschaft und hohe Symbolik zu glauben geneigt ist, der würde die Wirklichkeit entstellen und der Auslegung des Satzes Gewalt antun. Die geheimnisvolle Überschrift weist vielmehr auf den Alltag, auf die nüchternste Prosa des Haushalts hin: sie wurde bedingt durch eine Haushälterin, — vielleicht war es „die schnellsegelnde Fregatte, die wohledelgeborene Frau Schnaps" —, die ihr wöchentliches Wirtschaftsgeld forderte. Mit dieser Erklärung des äußerlichen Tatbestandes aber wächst das Staunen über die Fähigkeit Beethovens, selbst vom Sprungbrett trivialer Dinge aus sich in seine geistige Welt emporzuschnellen, in eine Welt der Energie und des tätigen Willens, der die Forderungen der Pflicht und des Notwendigen freudig erfüllt und durch sie zur Heiterkeit und zum Glück des Selbstgenügens gelangt. Das ist der Sinn und ebenso der Gewinn des „schwergefaßten Entschlusses".

Die Neunte Symphonie aufzuführen ist Beethoven nicht leicht gemacht worden. Seit dem Jubel des Kongreßkonzertes und den königlichen Ehren, die das Kongreßjahr auf Beethoven gehäuft, war es in der Öffentlichkeit um Beethoven allmählich still geworden. Wien begeisterte sich für die Sybaritenmelodie Rossinis und für die klingende Sinnlichkeit

Beethoven. Farbiges Bildwerk von Max Klinger
Photographie-Verlag von E. A. Seemann in Leipzig

der italienischen Musik. Und als Rossini 1822 selbst nach Wien kam, schwamm ganz Wien, diese Stadt der schimmernden Frivolität, die Stadt einer, wie Wagner erkennt, von romanischen Jesuiten „gefälschten Geschichte, gefälschter Religion und gefälschter Wissenschaft", in einem wahren Taumel des Entzückens. Auf den Theatern wurden um diese Zeit neben entsittlichenden Kinderballetten und sentimentalen französischen Melodramen, neben trostlosen Machwerken wie „Der Hund des Aubry" und „Der Hungerturm Ugolinos" in der Hauptsache Rossinische Opern aufgeführt. Und im Konzertsaal ergötzten sich die Wiener an der Musik von Gyrowetz und Kotzeluch, von Eberl, Pleyel und Gassmann; Geister dritten Ranges, die als erfolgreiche Nebenbuhler Beethovens auftreten konnten. So lernt man den Wunsch Beethovens verstehen, seine neuen großen Werke, vor allem die Neunte, in Berlin aufzuführen. Der Freundeskreis um Beethoven, der Beschämung sich bewußt, die der alten Musikstadt, der Beethovenstadt Wien von Berlin her drohte, wenn der Plan des Meisters verwirklicht worden wäre, versuchte Beethoven umzustimmen. Man überreichte ihm in feierlicher Weise eine etwas schwülstige Adresse (Februar 1824), die ihn rührte und erfreute. Eine große Akademie mit einem gewaltigen Programm wurde vorbereitet: die Ouvertüre „Die Weihe des Hauses", drei „große Hymnen" aus der Missa, endlich die Neunte Symphonie; das waren die Werke, die Beethoven zur Aufführung bestimmt hatte. (Abb. S. 86.) Zwei „schöne Hexen", die junge Henriette Sontag (Abb. S. 87) und Karoline Unger, glänzten unter den Solisten und Beethoven „beteiligte" sich selbst an der Leitung neben Schuppanzigh und Umlauf als Dirigenten. Waren die Proben qualvoll, so riß doch die Aufführung die Zuhörer zu brausendem Beifall hin, von dem der taube Meister, dem Orchester zugewendet, nichts hörte. Da faßte ihn Karoline Unger, drehte ihn dem Publikum zu, und so konnte Beethoven den Jubel und die Begeisterung der Zuhörer wenigstens sehen. Als Beethoven von dem Erfolg sich bewogen fand, die Akademie zu wiederholen, erlebte er die Kränkung schlechten Besuchs und schlechter Einnahme. Beethoven war kein Wiener Geschmack; er war ein europäisches Ereignis, eine europäische Berühmtheit geworden. Den Verkehr mit dem inzwischen vollständig Taubgewordenen vermitteln die Konversationshefte, deren 11000 Seiten man gesammelt hat. (Abb. S. 91.) Sie geben, auch wenn die Antworten Beethovens fehlen, ein treues Bild dieser in der Geschichte des Menschen ganz einzigen Unterhaltungen. Von fernher kommen berühmte und unberühmte Fremde, um Beethoven zu sehen, um ihn kennen zu lernen. Und wenn er gerade „aufgeknöpft" ist, wie er es nennt, gelingt es auch. Er sieht Rossini in die Augen. Von Leipzig war Rochlitz gekommen, von Berlin Ludwig Rellstab, der das sentimentale Märchen vom Märtyrer verbreitet, der Beethoven niemals gewesen ist. Karl Maria von Weber (Abb. S. 94) aus Dresden, freundlichst aufgenommen und herzlichst begrüßt, großmütig freigesprochen von den Sünden schiefer und spöttischer Kritik, die er einst an Werken Beethovens geübt. Den „Freischütz", dieses große Ereignis der nationalen deutschen Oper, hat Beet-

Beethoven von Fidus
Verlag des St. Georgs-Bundes, Woltersdorf bei Erkner

der den Heldengedanken, den Gedanken von Kampf und Sieg am gewaltigsten und mit dem sittlichen Pathos des genialen Symphonikers ausgesprochen und geformt hat. Er ist so (zusammen mit dem genialen Dramatiker Wagner) der zeitlos Zeitgemäße; dem Volksempfinden und den in der heroischen Zeit auch der Not erhöhten künstlerischen Bedürfnissen der Unentbehrlichste aller Schaffenden. Und sein Werk wirkt nicht nur musikalisch-ethisch, sondern auch als tief religiöse, dogmatisch ungebundene Kunst. Von allen großen Meistern der lebendigste, — der modernste von ihnen (wie modern er ist, wird man erst in hundert Jahren ganz überblicken können!), Zeitgenosse auch noch künftiger und fernster Geschlechter. In seiner Musik gibt es keine nur historischen, keine Pietätswerte. Alles in ihr lebt: seine ersten und seine letzten Klaviersonaten, seine Symphonien, seine einzige Oper, seine Messen, seine Kammermusik, seine Lieder. Nicht eine Note ist in diesem grandiosen Lebenswerk vergeblich gedacht und geschrieben worden; nicht eine Note will in die Dämmerung des Wesenlosen, will zum Nichts hinabsinken, wegtauchen in die Vergessenheit hinein. Die Musik Beethovens ist das Unvergängliche unserer musikalischen Kultur, ihr größter Besitz und ein Reichtum, der im Verschwenden größer wird. Das deutsche Volk aber mag sich die Musik Beethovens, dieses größte Lebenssymbol, auch in der mahnenden und verpflichtenden Größe einer ganz besonders tiefen Beziehung zu seiner Geschichte und zur Not seiner Gegenwart deutlich machen; in diesem Sinn muß die Musik Beethovens von uns Deutschen verstanden werden. Unter allen Völkern dieser Erde das ideal gerichtete, jenes, das einem häufig unklaren und utopischen Idealismus unbedenklich praktische Lebenswerte opfert, soll das deutsche Volk aus der Musik Beethovens an jenen vorbildlichen Idealismus gemahnt sein, den dieser makrokosmische Meister als erster verkündete: einen Idealismus, der aus Naturempfinden, aus Menschenliebe und Religiosität quillt, der mit stahlhartem Willen, mit höchster Lebensfreudigkeit und reinstem Optimismus den tiefen sittlichen Ernst der Weltanschauung und den kategorischen Imperativ der Pflicht verbindet.

Totenmaske nach dem Gemälde von Prof. Franz von Stuck. Photographie-Verlag von Franz Hanfstaengl, München

Druck von Velhagen & Klasing in Bielefeld

Folgende Bände der Sammlung sind noch lieferbar:

Neue Bände in erweitertem Umfange:

Nr. 2. **Tizian.** Von Dr. Hanns Heinz Josten.
„ 7. **Beethoven.** Von Prof. Ferd. Pfohl.
„ 10. **Albrecht Dürer.** Von Prof. Dr. Hans W. Singer.
„ 19. **Richard Wagner.** Von Prof. Dr. Ferd. Pfohl.
„ 26. **Raffael.** Von Dr. Ernst Diez.
„ 35. **Friedrich der Große.** Von Dr. Max Hein.
„ 43. **Königin Luise.** Von Dr. Herman von Petersdorff.
„ 57. **Das Landhaus.** Von Regierungsbaumeister A. Wentscher.
„ 60. **Goethes Faust.** Von Karl Strecker.
„ 67. **Mozart.** Von W. Meyer.
„ 85. **Der Hausgarten.** Von A. Janson.
„ 86. **Thüringen.** Von A. Trinius.
„ 91. **Der Harz.** Von Gustav Uhl.
„ 96. **München und Oberbayern.** Von Maximilian **Krauß.**
„ 104. **Goethe.** Von Johannes Höffner.
„ 140. **Hans Thoma.** Von Prof. Heinrich Werner.
„ 141. **Wilhelm Busch.** Von Carl W. Neumann.
„ 142. **Kino.** Von Dr. Max Prels.
„ 143. **Ernst Moritz Arndt.** Von Dr. Erich Gülzow.
„ 144. **Die Mark Brandenburg.** Von Erich Griebel.
„ 145. Der Maler **Karl Spitzweg.** Von Fritz von Ostini.
„ 146. **Lessing.** Von Prof. G. Witkowski.
„ 147. **Verlorenes Land — Deutsches Land.**

Bisherige Ausgabe:

Nr. 12. **Luitpold, Prinz-Regent von Bayern.** Von Arthur Achleitner.
„ 58. **Der Große Kurfürst.** Von Dr. W. Steffens.
„ 66. **York von Wartenburg.** Von Walter von Bremen.
„ 135. **Kaiser Franz Josef.** Von Richard Charmatz.

Die nicht aufgeführten Bände fehlen.
Neue Bände und neue Auflagen sind in Vorbereitung.

18|4|58 ET

ML
410
B4P46

Pfohl, Ferdinand
Beethoven

Music

645066

ML
410
B4P46

Pfohl, Ferdinand
Beethoven

T

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 13 05 22 04 009 6